

Arthur Plettner

Breitkopf & Härtels
Musikalische Handbibliothek
XII.

Die Lehre von der thematischen Arbeit

mit praktischen Übungen verbunden

von

Alfred Richter

Zweite Auflage

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1909.




VELUT
ARBOR
ÆVO

Die Lehre

von der

thematischen Arbeit

mit praktischen Übungen verbunden

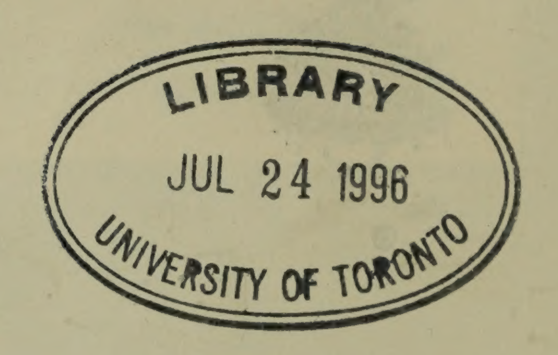
von

Alfred Richter.

2. Auflage.



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1909.



PRINTED IN GERMANY

Vorwort.

Unter der Lehre von der thematischen Arbeit versteht man die zum grösseren Teil auf freier Nachahmung beruhende verschiedenartige Gestaltung der einem Kunstwerk zu Grunde liegenden Gedanken. Es ist dies ein für Komponisten höchst wichtiges Studium, dessen Notwendigkeit noch nicht allgemein anerkannt ist, da vielfach die Meinung vorherrscht, dass tüchtige kontrapunktische Studien hier ganz allein zum Ziele führen. Treffliches haben Marx und Lobe in ihren Kompositionslehren geboten, letzterer namentlich in einem früheren, jetzt aus dem Buchhandel verschwundenen Werk. Doch erscheint bei beiden dieser besondere Gegenstand mit den anderen, d. h. der Harmonielehre, dem Kontrapunkt, der Formenlehre u. s. w. verbunden, wie denn auch die Werke beider Autoren die Tendenz verfolgen, den Schüler sofort in die Komposition einzuführen, ohne alle Vorstudien und nur mit den notwendigsten Elementarkenntnissen der Musik ausgerüstet. In neuerer Zeit hat man jedoch — und mit vollem Recht — die einzelnen musikalischen Disziplinen wieder, wie das schon früher der Fall war, von einander getrennt, namentlich die Harmonielehre vom Kontrapunkt und beide von der Kompositions- resp. Formenlehre. Während es nun an Lehrbüchern, die diese Gegenstände behandeln, durchaus nicht mangelt, hat der für Komponisten so hochwichtige Gegenstand der freien Gestaltung, welche unsere ganze moderne Musik beherrscht und ihr die Richtung, die sie genommen, gegeben hat, so viel wir wissen überhaupt noch keine getrennte und systematische Darstellung erfahren. Diese Schrift ist bestimmt, diesem Mangel abzuhelfen. Dass in derselben das Hauptgewicht auf praktische Übungen gelegt wurde, ist bei der Natur des Gegenstands erklärlich. Es handelt sich

hier nicht wie bei den kontrapunktischen Studien um ein im Grossen und Ganzen nach bestimmten Prinzipien geregeltes Verfahren, sondern um ein Formen und Umbilden, für das, soweit die Anwendung auf den einzelnen Fall in Frage kommt, andere Regeln und Grundsätze als allgemein musikalische, sowie solche geboten durch Symmetrie und Zweckmässigkeit sich schwer aufstellen lassen. Wohl aber lässt sich eine Darstellung der der freien Gestaltung dienenden Mittel geben, ebenso alles dessen, was, wenn wir von dem einzelnen Fall abstrahieren, mit diesen Mitteln vorgenommen werden kann. Auch lässt sich die Entwickelung des Kunstwerks, das Entstehen von neuen aus den vorhandenen, resp. gegebenen Gedanken verfolgen und auf gewisse Gesetze zurückführen, wobei man die Entdeckung machen wird, dass die Willkür gar keine, der Zufall nur eine geringe Rolle spielt, dass vielmehr alles künstlerische Schaffen von jener inneren Notwendigkeit bedingt ist, die zu betonen und deren Walten darzulegen wir oft in dieser Schrift Gelegenheit haben werden.

Man hat in früherer Zeit — jetzt ist glücklicher Weise in dieser Beziehung wieder ein Wandel eingetreten — oft die Ansicht aussprechen hören, dass bei der grossen Bedeutung, die die freie Gestaltung für die ganze Komposition gewonnen hat, und in Anbetracht des Umstandes, dass die Verwendung des eigentlichen strengen Kontrapunkts hinter ihr zurücktritt, das Studium dieses letzteren überflüssig sei. Keine Ansicht kann irriger sein; denn abgesehen davon, dass der Kontrapunkt, so namentlich in der reinen Vokalmusik kirchlichen Stils, dann aber auch in der Kammermusik und in der Symphonie, überhaupt in der gediegenen Musik, noch vielfach Selbstzweck ist, wie man durch zahllose Beispiele belegen kann, so wird nur der im Stande sein frei zu gestalten, der streng zu gestalten gelernt hat. Man hat es oft versucht, die Studien in der thematischen Arbeit mit den Versuchen in der Komposition von vorn herein zu verbinden. Es soll nicht behauptet werden, dass auf diese Weise nicht auch das Ziel erreicht werden könnte, aber wie mühselig ist dieser Weg, wie unsystematisch und, ganz besonders, wie entmutigend! Denn ein misslungener Versuch würde hier den andern ablösen. Besser ist es schon, man tritt an die Aufgabe heran, ausgerüstet mit dem ganzen technischen Apparat und geschult in jeder Art von musikalischer Disziplin.

Auch das schliesst ja — das ist ja nur natürlich — ein Misslingen der ersten Kompositionsversuche nicht aus, aber das Misslungene wird sich mehr in der Form und in der Anlage des Ganzen zeigen, als in den Einzelheiten der Ausführung, womit viel gewonnen ist, insofern es leichter ist, Mängel nach einer Richtung hin zu beseitigen als nach vielen. — Unsere grossen Meister waren alle von der Notwendigkeit strenger Studien überzeugt, so namentlich Beethoven, dieser grösste Meister der freien Gestaltung, und Schumann. Beide haben sich nicht des ausgezeichneten Unterrichts, den Mozart in seiner Jugend genossen, zu erfreuen gehabt, und beide hielten in verhältnismässig späten Lebensjahren und zu einer Zeit, wo sie bereits Proben von eminenter Befähigung gegeben hatten, es nicht unter ihrer Würde, sich einem strengen Studiengang zu unterwerfen. Wie peinlich gewissenhaft Beethoven in dieser Beziehung verfuhr, wissen wir aus seinen uns erhaltenen Arbeits- und Skizzenbüchern. — Für die in diesem Buch empfohlenen Studien bildet der Kontrapunkt also den Ausgangspunkt; ehe derselbe, und zwar sowohl der einfache als der doppelte, nicht absolviert ist, ist an einen nutzbringenden Betrieb dieser Studien nicht zu denken. Auch vorherige Studien im Kanon und der Fuge sind wünschenswert, da im figurierten Choral, von dem wir zunächst ausgehen, sich oft Gelegenheit für kleine kanonische oder fugierte Einsätze bieten wird, und sonst auch diese Kunstformen der freien Gestaltung dienstbar gemacht werden können und sollen. Der Studiengang wird mithin am besten so zu regeln sein, dass diese Übungen die eigentlichen theoretischen Studien beschliessen und das Verbindungsglied bilden zwischen den letzteren und den Kompositionsversuchen. Sie werden nicht nur dadurch von Nutzen sein, dass sie den Schüler daran gewöhnen, aus gewissen zu Grunde gelegten Gedanken alles Andere zu schaffen, sondern auch dadurch, dass, wie wir auszuführen Gelegenheit haben werden, manches durch theoretische Spekulation Gewonnene recht gut auf die praktische Komposition übertragen werden kann.

Kenntnis der Form, soweit darunter die Gruppierung von Sätzen und Perioden zum in sich abgeschlossenen Kunstwerk verstanden wird, ist für die erste Abteilung nicht notwendig, wohl aber für die zweite, die ja vorwiegend die Tendenz verfolgt, die Anwendung der thematischen Arbeit auf das

Kunstwerk darzustellen. Wohl ist die Form so weit berührt, als es sich darum handelt, das Entstehen von grösseren Gebilden aus dem resp. den Motiven zu erklären; eigentliche systematische Darstellung indessen lag uns hier ganz fern. Wir müssen vielmehr in dieser Hinsicht genügende Kenntnisse bei dem Schüler voraussetzen nnd verweisen ihn, wo diese Annahme nicht zutrifft, auf eingehendes Studium darauf bezüglicher Lehrbücher.

Alfred Richter.

Vorwort zur 2. Auflage.

Seit dem Erscheinen der »Lehre von der thematischen Arbeit« ist auch die dieselbe ergänzende »Lehre von der Form in der Musik« in gleichem Verlag erschienen. — Während die »Lehre von der thematischen Arbeit« das Entstehen des Kunstwerkes aus dem Grundstoff (den Motiven resp. dem Rhythmus) heraus verfolgt, macht es sich die »Lehre von der Form in der Musik« zur Aufgabe, die auf der Taktordnung beruhende Konstruktion von Satz, Periode und weiterhin die Entstehung grösserer Gebilde zu verfolgen. Freilich lässt sich beides nicht immer trennen. Daher musste in der »Lehre von der thematischen Arbeit« hin und wieder auch die Satzbildung, in der »Lehre von der Form in der Musik« öfters dagegen die thematische Arbeit berührt werden. — Es seien alle, denen an einem ernsten Studium in dieser Hinsicht liegt, auf das genannte Werk verwiesen.

Im September 1909.

Alfred Richter.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung. Das Motiv und seine Verwertung 1

Abteilung I.

Die Grundzüge der thematischen Arbeit. Übungen mit gegebenem Cantus firmus 13

Erstes Kapitel. Einfache Figuration. Der figurierte Choral 14

Zweites Kapitel. Vor-, Zwischen- und Nachspiel im figurierten Choral . . 21

Drittes Kapitel. Erweiterte Figuration. Verarbeitung zerlegbarer Motive . 35

Viertes Kapitel. Entwickelung des Motivs aus dem Cantus firmus 53

Abteilung II.

Erweiterung der thematischen Arbeit und Anwendung derselben auf das Kunstwerk 59

Fünftes Kapitel. Die Verarbeitung der zu Grunde gelegten Motive zu musikalischen Gebilden. Thematische Arbeit im weiteren Sinn 59

Sechstes Kapitel. Variation 84

Siebentes Kapitel. Die Anwendung der thematischen Arbeit auf die freien Formen 109

Einleitung.

Das Motiv und seine Verwertung.

Ein Hauptprinzip musikalischen Schaffens ist Einheit des zu Grunde liegenden Stoffes, Mannigfaltigkeit in der Verarbeitung desselben.

Ein Kunstwerk kann nicht lauter verschiedene Gedanken enthalten. Unser Interesse geht verloren, wenn sich nur Heterogenes aneinander reiht.

Doch ist die Einheit nicht so zu verstehen, als ob jedem Kunstwerk nur ein einziger Gedanke zu Grunde liegen müsse, obgleich es auch dafür Beispiele giebt. In den meisten Fällen vielmehr wird sich ein Kunstwerk aus mehreren Gedanken heraus entwickeln. Diese Gedanken nun in veränderter, aber immer erkennbarer Gestalt wieder vorzuführen, sowie Neues aus ihnen zu entwickeln, ist es, was man unter thematischer Arbeit versteht. —

Man hat zwischen thematischer Arbeit im engeren und weiteren Sinne zu unterscheiden. Thematische Arbeit im engeren Sinne besteht in der Verarbeitung der zu Grunde liegenden Gedanken innerhalb des Satzes, resp. der Periode selbst, thematische Arbeit im weiteren Sinne dagegen in der Verwertung dieser Gedanken ausserhalb des Satzes oder der Periode zu neuen Sätzen oder Perioden, überhaupt zu neuen Gebilden.

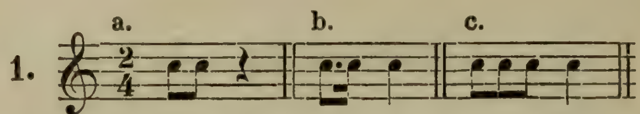
Die Grundgedanken aber, welche jede Periode oder jeder Satz, oder um von der Form ganz abzusehen und die Sache allgemein zu halten, jede längere oder kürzere Melodie, jedes freie oder Fugenthema in grösserer oder geringerer Anzahl enthält, sind

die Motive.

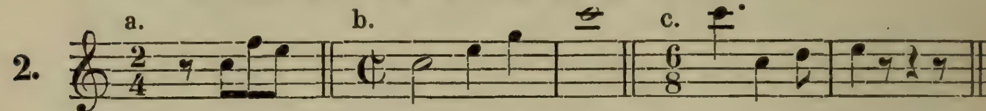
Ein Motiv ist eine aus nur wenigen Noten oder Tönen bestehende, selbständige Tonfigur oder auch: ein Motiv ist die Form, in welcher ein aus nur wenigen Noten bestehender selbständiger Tongedanke sich kundgiebt. — Es ist gleichgültig, ob wir das Wort

»Motiv« als formellen Begriff oder lediglich als Bezeichnung für den Inhalt gelten lassen wollen.

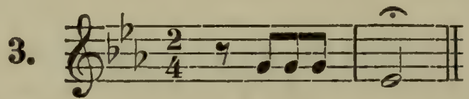
Ein Ton für sich allein kann nicht gut ein Motiv bilden, wenigstens kein sofort erkennbares, wohl aber derselbe Ton in der Wiederholung:



Weit öfters besteht ein Motiv aus mehreren Tönen:



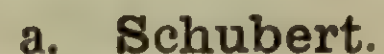
trägt also ausser dem Rhythmischen auch dem Melodischen Rechnung. So unscheinbar nun auch ein solches Motiv ist, so kann sich aus ihm heraus doch ein grossartiges Kunstwerk entwickeln. Wer denkt dabei nicht an den Anfang des 1. Satzes der 5. Symphonie von Beethoven:



auf den auch oft verwiesen wird als Beleg, was überhaupt aus einem Motiv sich machen lässt, doch kann man in der That ein passenderes Beispiel kaum anführen. Ein Satz von staunenswerter Meisterschaft entsteht hier aus einem Gedanken, auf den eigentlich ein Jeder hätte kommen können, ja, den mancher als zu unbedeutend und zur Verarbeitung ungeeignet verschmäht haben würde.

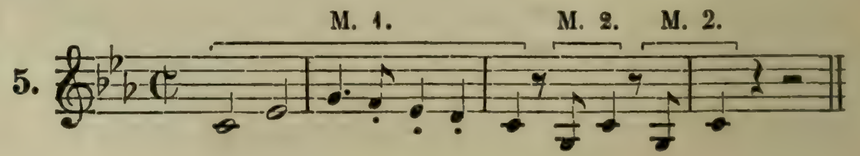
Doch woran erkennen wir ein Motiv?

Zunächst müssen wir vorausschicken, dass das Motiv durchaus nicht durch den Takt begrenzt wird, obwohl sich auch für solche Bildungen zahlreiche Fälle anführen lassen:





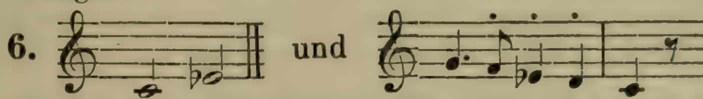
In vielen Fällen wird aber das Motiv den Takt überschreiten oder ihn nicht ausfüllen, wie das beides im folgenden Beispiel der Fall ist:



wo das 1. Motiv ziemlich $2^1/_2$ Takte, das zweite Motiv nicht einmal einen halben Takt ausfüllt.

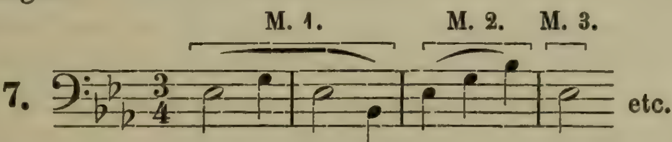
Anmerkung. Über das Verhältnis des Motives zum Takt sehe man »Alfred Richter, Elementarkenntnisse der Musik«, S. 50.

Man könnte übrigens das erste Motiv im Thema unter 5 auch in 2 Motive zerlegen:



wobei zwar das erste Motiv einen Takt ausfüllen, das zweite aber doch den Takt überschreiten würde.

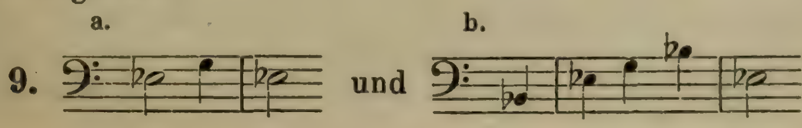
An der Phrasierung können wir aber ein Motiv auch nicht immer erkennen. Denn in dieser Beziehung verfahren manche Komponisten sehr ungenau, ausserdem wird aber die Phrasierung noch von anderen Dingen beeinflusst. Wollen wir z. B. das erste Thema aus der Eroica-Symphonie v. Beethoven der Bogenbezeichnung gemäss in folgende Motive zerlegen:



so müssen wir allerdings zugeben dass das zweite Motiv in dieser Gestaltung im ersten Satz der Symphonie vorkommt:



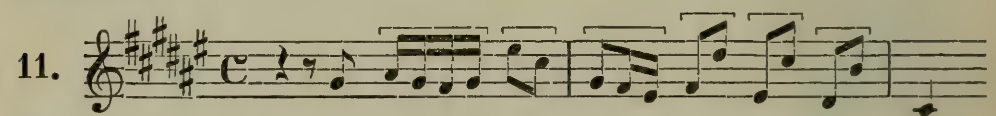
doch nur in der Folge und um der Sache selbst eine neue Seite abzugewinnen. Hauptsächlich erscheint aber das Thema in folgende Motive zergliedert:



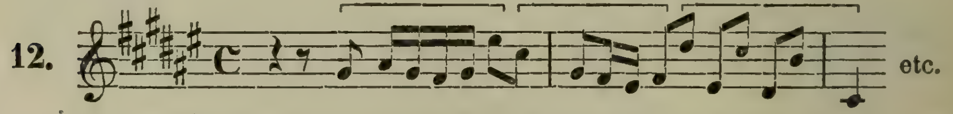
Diese Art der Zerlegung ist denn auch die richtigere. Man sieht also: nicht die Phrasierung ist hier entscheidend, sondern der grössere oder geringere Grad von Selbständigkeit, die Zusammengehörigkeit der einzelnen Teile, sodann aber die Anwendung und Verwertung von Seite des Komponisten. Bei vielen Themen ist gleich von vorn herein jeder Zweifel über die Art und Weise, wie man sie zu zerlegen hat, ausgeschlossen. Wollten wir die unter 4 wiedergegebenen 4 Takte aus dem Allegro des ersten Satzes der *B* dur-Symphonie von Schumann anders zerteilen, als es geschehen ist, etwa so:

10. 

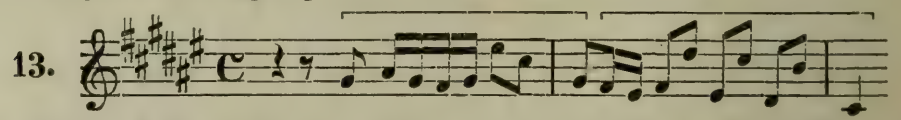
so würde eine solche Zerteilung gegen jedes rhythmische und melodische Gefühl verstossen, sowie auch gegen den oben aufgestellten Grundsatz, wonach ein jedes Motiv möglichst selbständig sich darstellen soll. Denn solche Bildungen (10) können für sich nicht bestehen, sondern bedürfen der Ergänzung, wohl aber die, welche wir durch Zerlegung desselben Themas unter 4ᵇ erhalten haben. Diese Zerlegung ist denn auch in diesem Falle die einzig zulässige, und kann jede der auf diese Weise gewonnenen drei Figuren (eine wird wiederholt) auch als ein besonderes Motiv gelten. Gleichwohl bleiben Mehrdeutigkeiten nicht ausgeschlossen. Auch ist es gelegentlich wohl einmal schwierig, überhaupt eine passende Einteilung in selbständige Motive vorzunehmen, so z. B. in folgendem Bach'schen Fugenthema:

11. 

wo die einzelnen Figuren mehr als M o t i v g l i e d e r (s. weiter unten) aufzufassen sind. Wird aber die Zerlegung in folgender Weise vorgenommen:

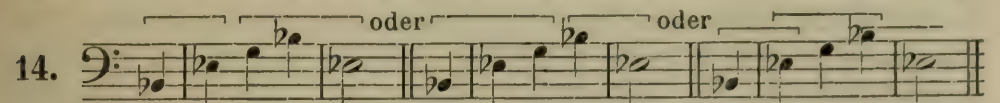
12. 

so wird offenbar Zusammengehörendes auseinander gerissen. Aber auch folgende Zerlegung:

13. 

ist keine besonders glückliche. Man muss eben in solchen Fällen das Thema als **ein** grösseres Motiv auffassen, das man wohl in M o t i v g l i e d e r, die keine Selbständigkeit beanspruchen, aber nicht in Motive zerlegen kann. Eine solche Zerlegung in Motivglieder

können wir übrigens mit jedem Motiv vornehmen, und ist sie stets sehr leicht, da wir hier ziemlich willkürlich verfahren können. So lässt sich das oben unter 9 b wiedergegegebene Motiv des Themas aus der Eroica-Symphonie von Beethoven in folgender Weise zerlegen:



Wir würden von der Einteilung in Motivglieder schliesslich ganz absehen können, wenn nicht zu berücksichtigen wäre, dass nicht nur das Motiv, sondern auch das Motivglied verwertet werden kann.

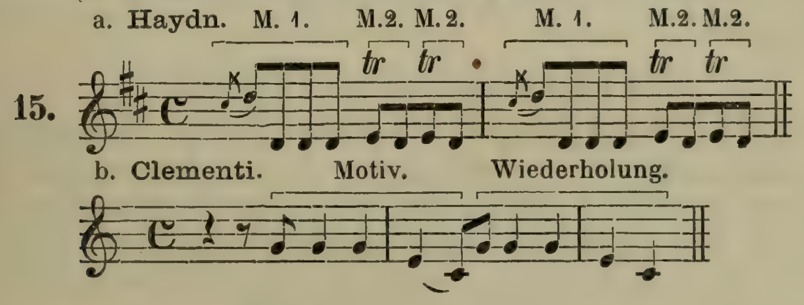
In welcher Weise lässt sich nun aber ein Motiv verwerten? Es kann dies geschehen durch

1. Wiederholung,
2. Transposition,
3. Veränderung.

Anmerkung. Es sei darauf hingewiesen, dass es sich hier nur darum handelt, was mit dem einzelnen Motiv als solchem vorgenommen werden kann, und nicht um die Veränderung grösserer Themen samt deren Begleitstimmen oder ganzer Sätze, was man Variation nennt. Die letztere wird im 6. Kapitel ihre Besprechung finden.

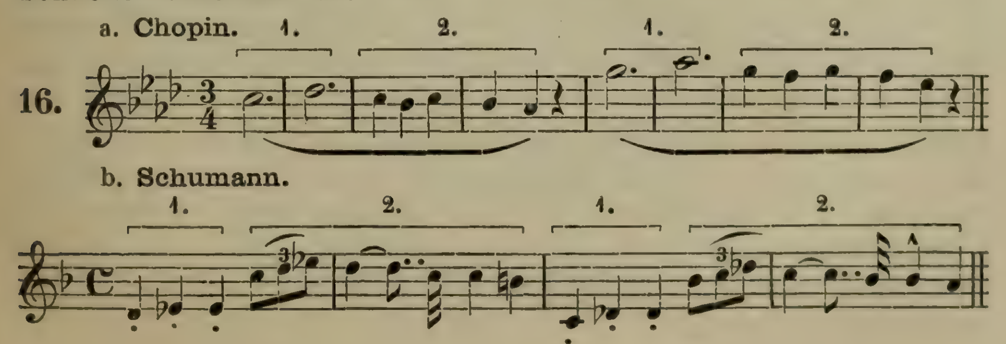
Die Wiederholung

ist die einfachste Art der Verwendung eines Motivs, von der aber gleichwohl der umfassendste Gebrauch gemacht wird:

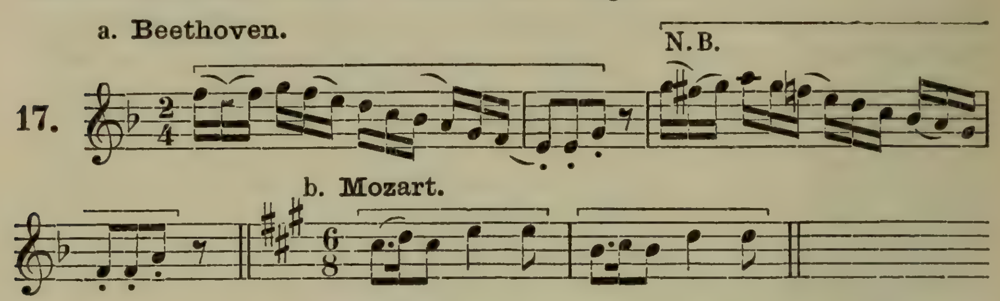


Die Transposition

kann entweder nach einer anderen Tonart erfolgen, wobei die Intervallschritte sich gleich bleiben, ein Unterschied nur in der Tonhöhe vorhanden ist:



Oder sie kann nach einer anderen Tonstufe mit Beibehaltung derselben Tonart erfolgen, wodurch das entsteht, was man in älteren Lehrbüchern zum Unterschied von der Transposition nach anderen Tonarten mit Versetzung bezeichnet, welcher Ausdruck aber, da das Wort »Transposition« doch nur die lateinische Bezeichnung für Versetzung ist, nicht grade glücklich gewählt ist. Durch die Versetzung entsteht ein innerlicher Unterschied, indem aus grossen Intervallschritten kleine werden und umgekehrt:



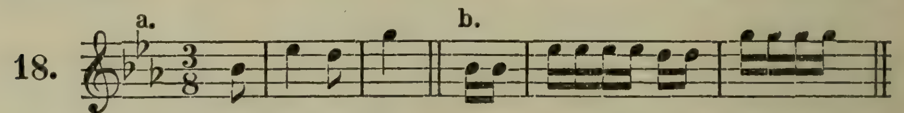
Wie man sieht, stehen hier die Halbtöne an verschiedener, durch ⌒ bezeichneter Stelle, sowie auch (Beispiel a) aus der kleinen Terz *e—g* im 2. Takt, im 4. Takt die grosse Terz *f—a* wird. — Der Ton bei NB. müsste eigentlich *f* statt *fis* heissen, doch bildet man die Wechselnote unterhalb bekanntlich gern durch eine halbe Stufe.

Die Veränderung des Motivs kann sowohl rhythmisch als melodisch sein, in vielen Fällen ist sie beides zugleich.

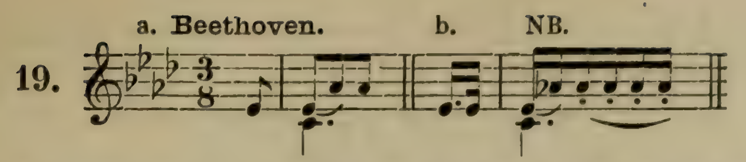
Was die

rhythmische Veränderung

betrifft, so ist sie mit Vorsicht vorzunehmen, da alle Motivähnlichkeit sich vorzugsweise auf den Rhythmus stützt. Änderungen dürfen sich daher meist nur auf Nebenpunkte erstrecken und nicht das eigentlich Charakteristische eines Motivs berühren. Wo die Veränderung sich auf das Ganze erstreckt, wie in folgendem Beispiel:

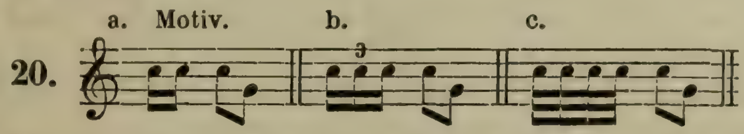


kann von einer Verarbeitung, d. h. Umbildung des Motivs an sich eigentlich nicht die Rede sein; es bleibt allerdings melodisch kenntlich, rhythmisch entsteht aber etwas ganz anderes. In Salon- oder sonstigen primitiven Kompositionen finden sich längere oder kürzere Stellen in dieser Weise verändert vor; man hat sie als Variation zu betrachten, von der oft genug auch innerhalb der eigentlichen Satz- und Periodenbildung Gebrauch gemacht wird. In besseren Kompositionen pflegt dann aber mit der rhythmischen fast immer eine, wenn auch noch so geringfügige melodische Veränderung verbunden zu sein, z. B.:



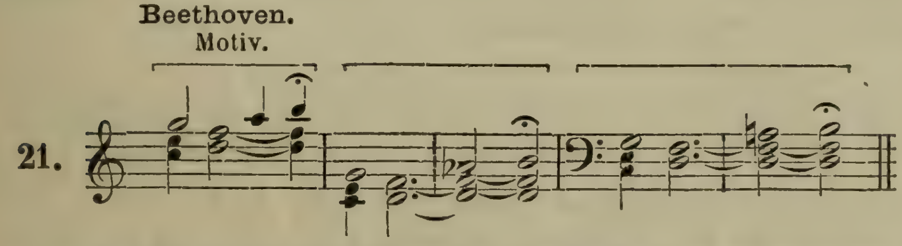
Der Vordersatz beginnt hier in der bei a, der Nachsatz in der bei b angegebenen variierten Weise. Im Übrigen sind, mit Ausnahme des Schlusses, Vordersatz und Nachsatz ganz gleich gebildet. Man wird am besten thun, solche Wendungen als variierte Stellen zu bezeichnen, zum Unterschied von der eigentlichen, als besondere Form auftretenden Variation.

Brauchbarer, soweit die thematische Arbeit in Frage kommt, sind die Fälle, wo die rhythmische Veränderung sich nur auf einen Teil bezieht, z. B.:



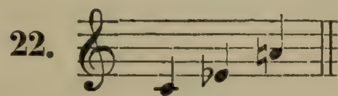
Da hier sowohl das Melodische, als das eigentlich Charakteristische des Motivs, das in einem Anhäufen von kleinen Notenwerten auf einem besonderen, nämlich dem guten Taktteil, besteht, gewahrt bleibt. — Man kann in dieser Weise auch ein Motiv rhythmisch vereinfachen, z. B. aus M. 20 b M. 20 a ableiten.

Nicht grade allzuhäufiger Gebrauch wird gemacht von der rhythmischen Verlängerung:

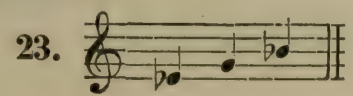


Im 3. Takt findet hier neben der rhythmischen auch eine geringfügige melodische Veränderung statt. — Die Verlängerung kann sich übrigens sowohl auf das Ganze, als, wie im obigen Beispiel, auf einzelne Teile beziehen.

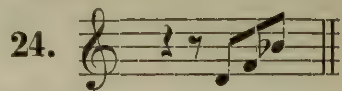
Sehr häufig dagegen ist die Verkürzung eines Motivs, für welche wir ein Beispiel bereits unter 8 angeführt haben, wo das Motiv:



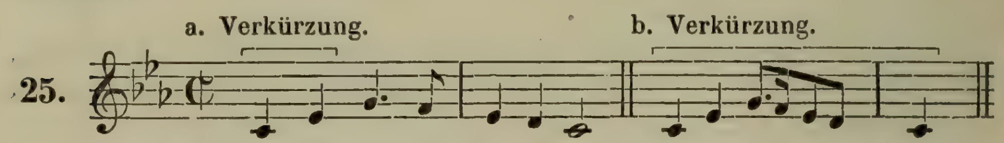
entstanden ursprünglich aus:



versetzt, d. h. auf eine andere Tonstufe versetzt, sich schliesslich in folgender Gestaltung zeigt:

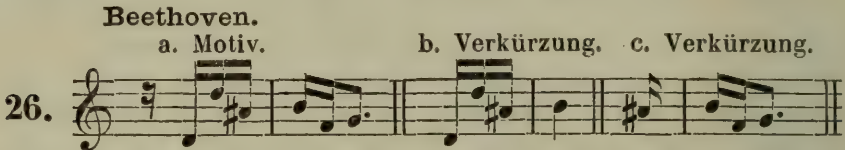


Auch die Verkürzung kann sowohl das Ganze als die einzelnen Teile (Motivglieder) betreffen. So kann das unter 5 wiedergegebene über 2 Takte lange Thema aus dem 1. Satz des Konzerts in cmoll von Beethoven in folgender Weise theilweise oder ganz verkürzt erscheinen:

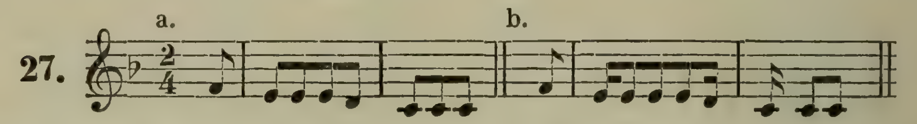


Bei a betrifft die Verkürzung nur das erste Glied, bei b ist sie eine vollständige.

Die Verkürzung eines Motivs kann auch so bewerkstelligt werden, dass einzelne Teile weggelassen werden:



Weiterhin können wir ein Motiv dadurch rhythmisch verändern, dass wir den Akkord verschieben, also das anwenden, was man als Synkope und Anticipation bezeichnet. Ein Beispiel bezüglich der ersteren wäre das folgende:

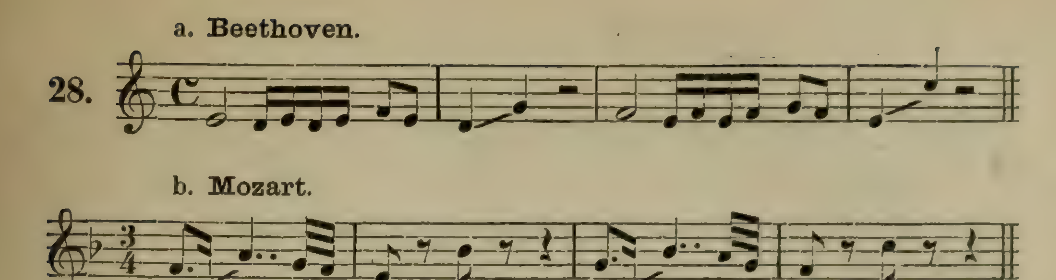


bezüglich der Anticipation können wir uns ein Beispiel ersparen, da sie für die eigentliche thematische Arbeit ohne alle Bedeutung ist. — Auch die Synkope streift mehr das Gebiet der eigentlichen Variation.

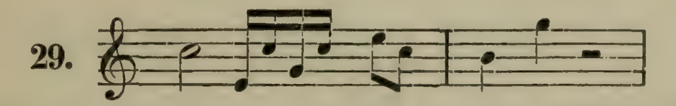
Bezüglich aller rhythmischen Veränderungen ist übrigens der Grundsatz aufzustellen, dass sie verhältnissmässig am leichtesten bei langsamem Tempo, resp. bei lang gehaltenen Werten anzubringen sind. Sehr lebhaft und namentlich figurenreich gestaltete Motive vertragen überhaupt keine oder nur ganz geringe rhythmische Änderung.

Die melodische Veränderung

besteht zunächst in einer Änderung der Intervallschritte: für eine Sexte z. B. kann eine Septime oder sonst ein anderes Intervall stehen. Man bezeichnet das bekanntlich als freie Nachahmung:



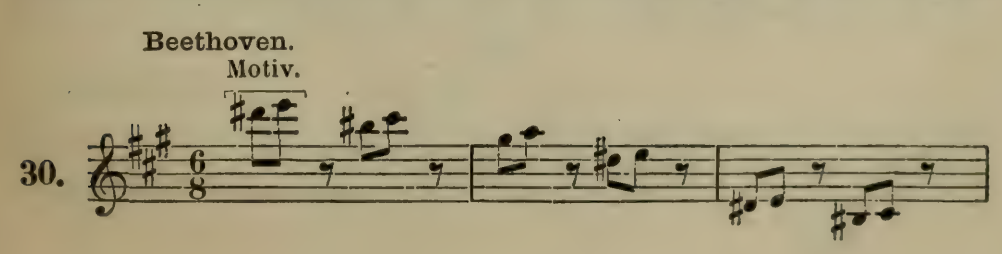
Dabei braucht die Veränderung nicht blos eine Stelle zu betreffen, wie in den obigen Beispielen. So wäre folgende Umbildung von Beispiel 28 a:

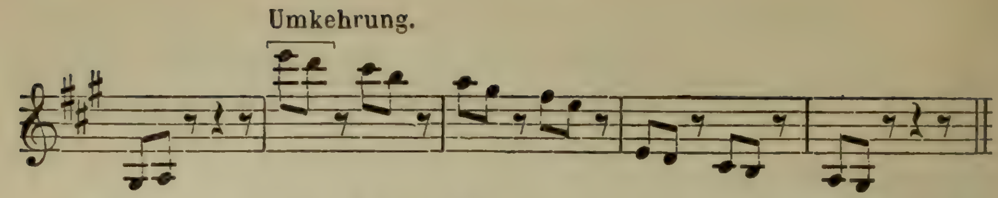


ebenfalls als Nachahmung zu betrachten, die unter Umständen recht gut am Platz sein könnte.

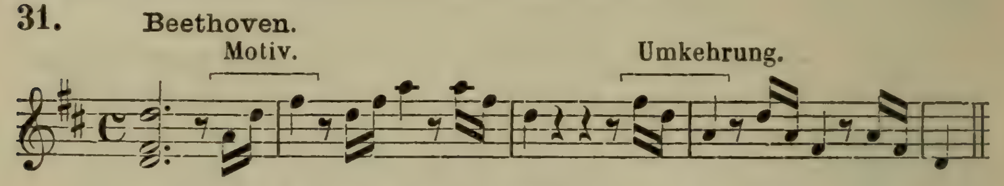
In der freien noch viel mehr als in der strengen Nachahmung besteht hauptsächlich das Wesen der thematischen Arbeit, da rhythmisch, wie wir gezeigt haben, sich gewöhnlich aus einem Motiv nicht viel herausholen lässt. Betreffs der strengen Nachahmung wollen wir nur noch erwähnen, dass sie mit dem, was wir als Wiederholung und Transposition resp. Versetzung bezeichnet haben, identisch ist und dass weitere Beispiele dafür unnötig sind. Gewöhnlich jedoch macht man den Unterschied, dass man eine Wiederholung resp. Transposition eines Motivs in derselben Stimme auch als Wiederholung resp. Transposition bezeichnet, während, wenn dieselbe in einer anderen Stimme stattfindet, man von einer strengen Nachahmung spricht.

Weiterhin kann ein Motiv auch umgekehrt (verkehrt) werden. Die Umkehrung kann entweder streng sein, d. h. die Intervallschritte dürfen, ganz wie bei der strengen Nachahmung, nicht geändert werden, nur müssen sie nach der entgegengesetzten Richtung zu stattfinden, wobei aber, ganz wie bei der strengen Nachahmung, bei der man sich nicht immer streng an die Art der Intervalle hält (vergl. »Ernst Friedr. Richter, Lehrbuch der Fuge«, Kap. 1) aus grossen Intervallen kleine und aus kleinen grosse werden können.



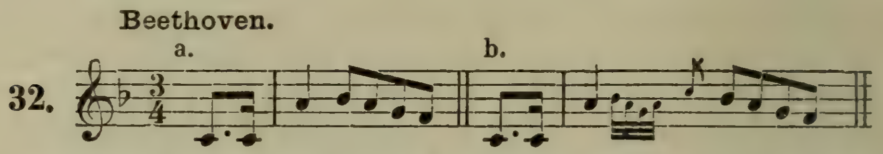


Oder sie ist frei, d. h. wir können ein Motiv umkehren und zu gleicher Zeit die Intervallschritte verändern:



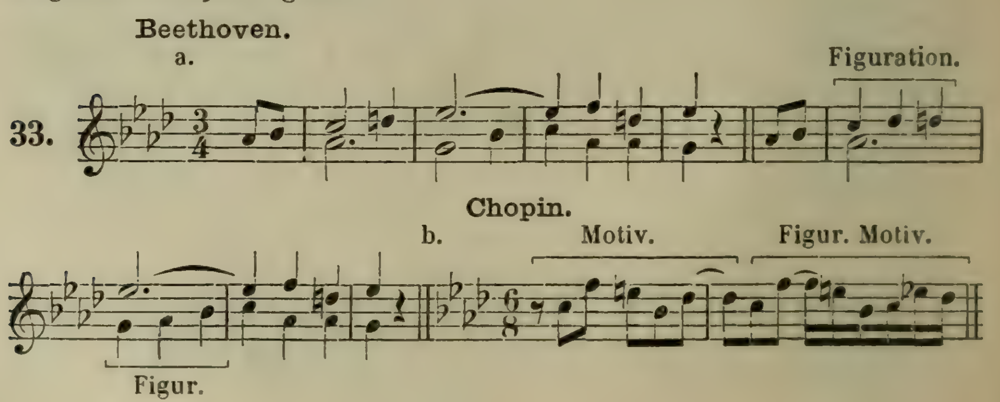
Auch die Umkehrung ist als Nachahmung zu betrachten, und wird auch von ihr viel Gebrauch gemacht.

Sodann können wir ein Motiv durch Triller, Doppelschläge, Vorschläge und sonstige Verzierungen (Melismen) u. s. w. verändern. In solchen Fällen ist natürlich die melodische Veränderung stets auch eine rhythmische. Wir ersparen es uns, für alle diese Fälle Beispiele anzuführen, um so mehr als sie für die eigentliche thematische Arbeit sehr wenig in Betracht kommen. Sie finden sich in jedem Tonstück in Hülle und Fülle vor. Wir geben hier nur ein Beispiel derartiger Veränderung durch Vor- und Doppelschlag zu gleicher Zeit:

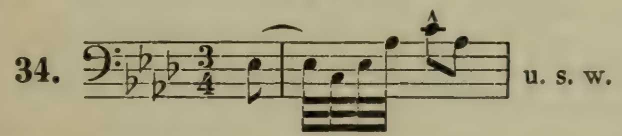


Von einer eigentlichen Verarbeitung des Motivs kann hier nicht die Rede sein; Beispiel b zeigt, wie alle derartig ausgeschmückten Stellen, mehr den Charakter einer Variation.

Sehr wichtig und sowohl für die thematische Arbeit als für die Variation in Frage kommend, ist die Figuration, für welche wir folgende Beispiele geben:

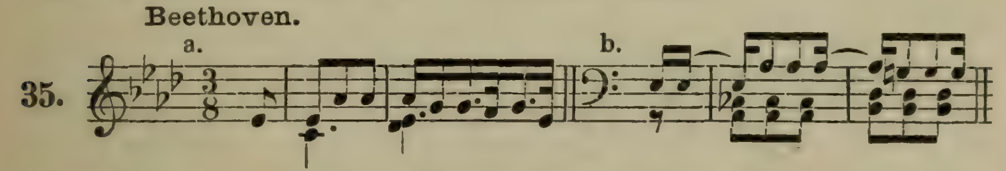


Im Beispiel a ist die Änderung geringfügig, bezieht sich nur auf einige Takte und berührt das Wesen der Melodie wenig, im Beispiel b umfassender, doch bleibt auch hier die melodische Grundlage deutlich erkennbar. Es ist diese Art der Veränderung deshalb besonders wichtig, da sich aus ihr heraus das namentlich für Kompositionen, die für Soloinstrumente geschrieben sind, unentbehrliche Figurenwesen entwickeln soll, denn bessere Komponisten haben sich längst daran gewöhnt, für dieses den Motivstoff selbst zu Grunde zu legen und nicht, wie es früher geschah, eine Fünffingerübung der andern gedankenlos anzureihen. — Die melodische Zusammengehörigkeit muss indessen kenntlich bleiben. Durch folgende Veränderung des unter 19 a wiedergegebenen Motivs:



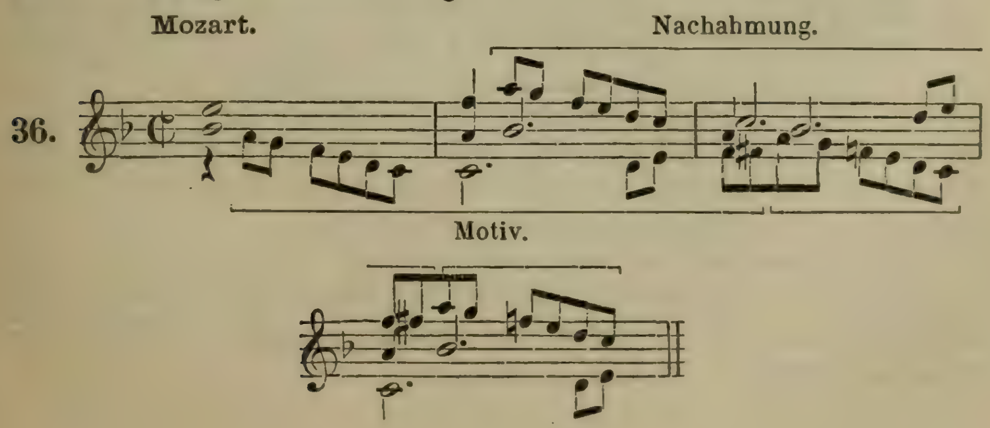
entsteht ein ganz neues Motiv. Es ist dies nicht Figuration, sondern Variation im eigentlichen Sinn. Daran ändert auch der Umstand nichts, dass das Motiv unter 34 sich harmonisch, metrisch und teilweise sogar rhythmisch an das unter 19 a anlehnt.

Anstatt ein Motiv auszuschmücken, resp. auszufüllen oder zu figurieren, können wir es auch vereinfachen:



Es wird damit zugleich ein Beispiel synkopischer Verwendung geboten, vgl. Beispiel 27.

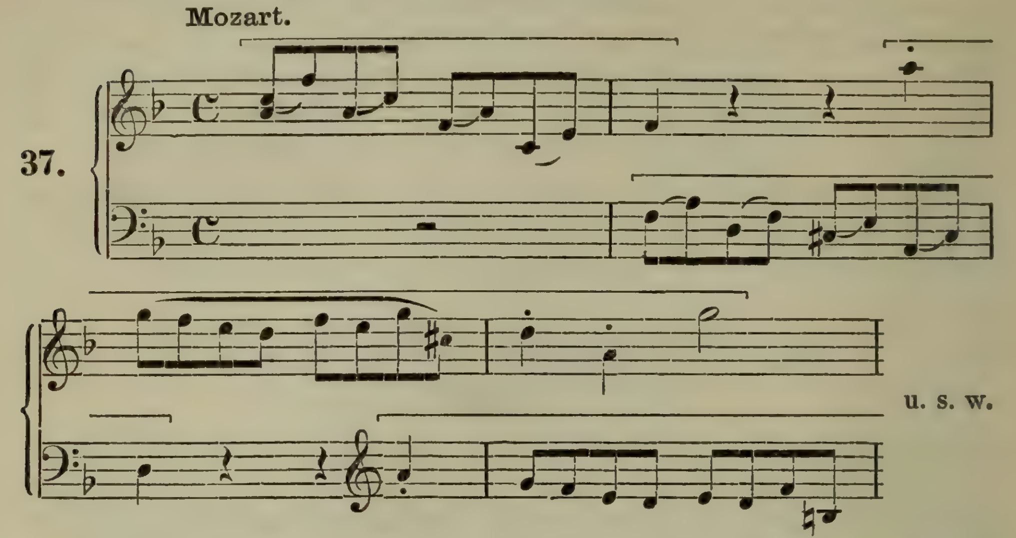
Dass die Verarbeitung eines Motivs auch in andern Stimmen vorgenommen werden kann, ist natürlich ganz selbstverständlich. Der Vollständigkeit halber geben wir hier einige Beispiele. Hier ein solches strenger Nachahmung:



Würde die Nachahmung in derselben Stimme stattfinden, so würde man das als Wiederholung (s. S. 5) bezeichnen, da sie auf derselben Tonstufe vorgenommen wird.

Hier ein Beispiel f r e i e r Nachahmung:

Mozart.



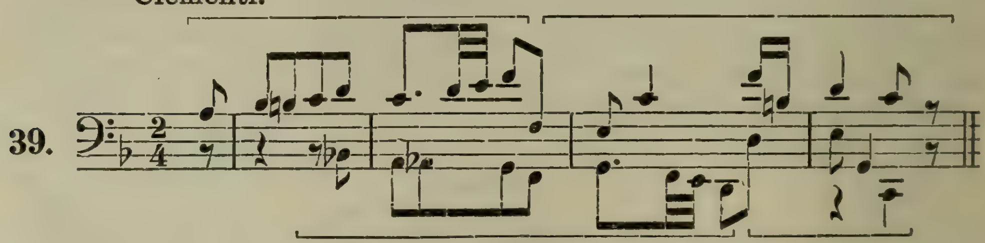
Die Nachahmung kann auch eine t e i l w e i s e, resp. u n t e r b r o c h e n e sein:

Beethoven.



Oder sie kann in der U m k e h r u n g stattfinden:

Clementi.



wobei wieder der Fall eintreten kann, dass die Nachahmuug eine strenge ist, wie im Beispiel 39, oder eine freie, für welch letzteren Fall wir ein Beispiel nicht anzuführen brauchen.

Veränderungen, die wir sonst noch mit einem Motiv dadurch vornehmen können, dass wir die B e g l e i t s t i m m e n verändern, gehören einem andern Gebiet an und werden an passender Stelle besprochen werden (s. 6. Kap. S. 92 f.).

Abteilung I.

Die Grundzüge der thematischen Arbeit. Übungen mit gegebenem Cantus firmus.

Dadurch, dass wir den Übungen einen Cantus firmus zu Grunde legen, gewinnen wir in so fern, als wir uns um die Form nicht allzuviel zu kümmern brauchen. Der Cantus firmus weist uns den Weg an, den wir zu gehen haben, das Figurenwerk der andern Stimmen windet sich arabeskenartig um ihn herum. Auch wird dieser Vorteil weiter nicht aufgehoben, dass uns dadurch eine gewisse Beschränkung bezüglich der Gestaltung auferlegt wird, denn diese Beschränkung ist überhaupt nur geringfügig, auch ist sie an sich zu loben, denn in ihr zeigt sich bekanntlich der Meister, sodann gewähren, wie wir späterhin sehen werden, Vor-, Zwischen- und Nachspiel Spielraum für unsere Phantasie und Entschädigung für uns allenfalls auferlegten Zwang.

Als Cantus firmus eignet sich, seiner rhythmischen Gleichmässigkeit wegen, am besten der Choral. Melodien, die rhythmisch Verschiedenartiges aufweisen und die, wie wir in der zweiten Abtheilung sehen werden, in Folge des ihnen innewohnenden Kontrastes besonders zur thematischen Verarbeitung geeignet sind, eignen sich eben deshalb zum Cantus firmus nicht. Denn eine zu reichhaltige Gestaltung des letzteren erschwert die volle, freie Entfaltung der anderen Stimmen, auf die es doch hier allein ankommt, auch würde der Cantus firmus sich nicht genügend von den anderen Stimmen unterscheiden, wenn er selbst zu viel Figurenwerk aufweist.

Erstes Kapitel.

Einfache Figuration. Der figurierte Choral.

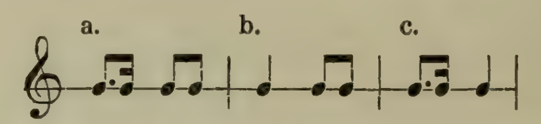
Die ersten Übungen sind sehr einfach. Sie bestehen nur in der strengen und freien Nachahmung einer zu Grunde gelegten Figur. — Als C. f. soll der Choral: »O Ewigkeit, du Donnerwort« dienen (s. »Alfr. Richter, Aufgabenbuch zum Kontrapunkt«, S. 30).

Wie soll nun das zu verarbeitende Motiv beschaffen sein? Es soll

1. kurz sein,
2. rhythmische Gleichmässigkeit aufweisen,
3. nicht bloss aus Harmonienoten bestehen,
4. weder zu viel noch zu wenig Noten enthalten.

1. Kurze Motive eignen sich weit besser zur konsequenten Verwertung, als längere, die man, wie wir im 3. Kapitel sehen werden, doch wieder in kleinere Motive und Motivglieder aufzulösen hat, um sie vollständig ausnützen zu können.

2. Was die rhythmische Gleichmässigkeit des Motivs anbetrifft, so ist sie zwar kein Erfordernis, doch, so weit die Verarbeitung kurzer Motive in Frage kommt, anzuraten. Je rhythmisch verschiedenartiger und je charakteristischer ein Motiv auftritt, desto schwieriger ist es zu behandeln und desto eher stumpft unser Interesse ab, wenn wir es immer wieder vorführen. In Etüden und Präludien finden sich dieselben Figuren seitenlang fortgeführt, ohne zu ermüden, was nur der Gleichmässigkeit des Rhythmus zuzuschreiben ist. Dagegen machen namentlich hüpfende und hinkende Motive, wie etwa die folgenden:

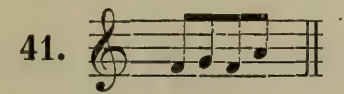


öfters ein längeres oder kürzeres Abbrechen und Vorführen neuer Gedanken notwendig, welches Verfahren, bei diesen unseren ersten Übungen, grundsätzlich auszuschliessen ist.

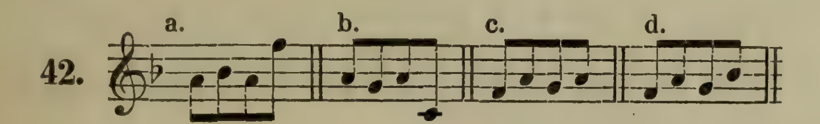
3. Dass mit Figuren, die nur aus Harmonienoten bestehen, nicht viel anzufangen ist und dass ihre allzuhäufige Verwendung einer kontrapunktischen Schreibweise und somit der Melodiebildung überhaupt widerstrebt, hat uns das Studium des Kontrapunkts gelehrt. Wir werden daher den gemischten Figuren den Vorzug zu geben haben, d. h. Figuren, die aus Harmonie-, durchgehenden und Wechselnoten zusammengesetzt sind.

4. Durch die Wahl von Motiven, die zu viel Noten enthalten, beispielsweise 8 auf eine Note des Cantus firmus, erschweren wir uns unnötiger Weise deren Verarbeitung und setzen an die Stelle gesunder melodischer Bildungen blosse harmonische Figuration und mehr zur Ausschmückung und Ausfüllung dienende Gänge und Läufe. Mit zwei Noten lässt sich allerdings nicht viel anfangen, mit drei schon eher; am besten sind Motive von 4, auch wohl von 6 Noten.

Nachdem wir so die Grundsätze festgestellt haben, nach denen bei der Wahl der Motive zu verfahren ist, wird es uns nun nicht schwer werden, ein geeignetes Motiv zu finden. Wir brauchen uns keine Mühe zu geben, besonders geistreich zu sein: jedes Motiv wird recht sein, auch das unbedeutendste, wenn es nur den obigen Anforderungen entspricht, so z. B. das folgende:

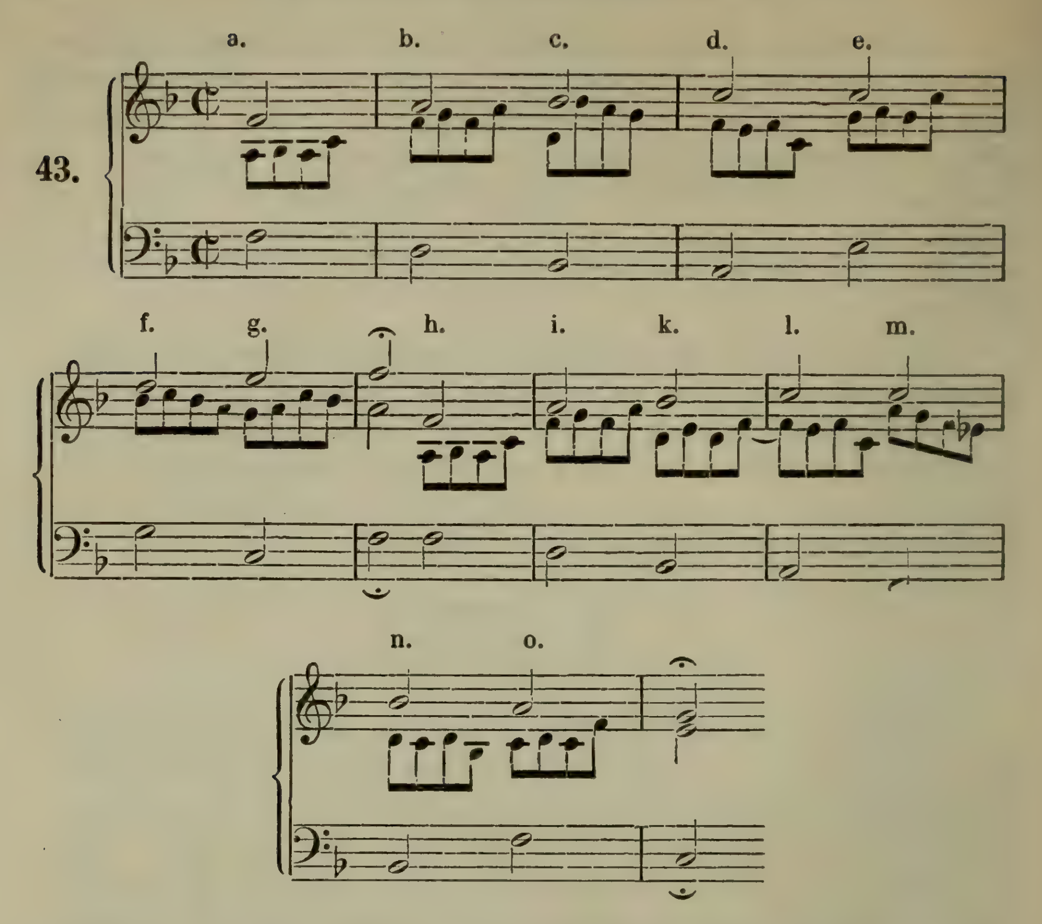


Was wir Alles mit einem Motiv vornehmen können, haben wir aus der Einleitung ersehen. Da wir jedoch hier rhythmische Gleichmässigkeit beobachten und, zunächst wenigstens, die Verarbeitung nur in einer Stimme vornehmen wollen, so sind wir in der Wahl der Mittel beschränkt und können — abgesehen von der Wiederholung und Versetzung, also der strengen Nachahmung — das Motiv faktisch nur dadurch verarbeiten, dass wir es umbilden, d. h. die Intervallschritte verändern, oder es umkehren, oder auch beides zu gleicher Zeit vornehmen. Dabei müssen wir möglichst das Charakteristische des Motivs zu wahren suchen, daher sind im Allgemeinen in Nr. 42 die Beispiele a und b besser als die bei c und d:



doch brauchen wir uns keine allzugrosse Beschränkung aufzuerlegen; auch diese letzteren Figuren lassen sich der Abwechselung wegen oder aus Gründen der Zweckmässigkeit oder auch, weil etwas anderes überhaupt nicht möglich ist, oft und gut anbringen. Die Hauptsache ist, dass das Motiv als solches immer kenntlich bleibt.

Hier die Ausarbeitung der beiden ersten Verszeilen des auszuarbeitenden Chorals mit dem Cantus firmus im Sopran und der Figuration im Alt:



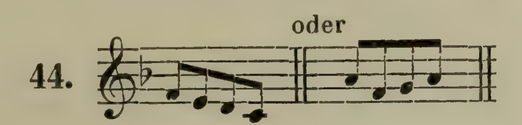
Bei b, h, i und k finden sich teils Wiederholungen, teils strenge Nachahmungen (Versetzungen) vor, bei e und o freie Nachahmungen, bei d, l und n teils strenge, teils freie Umkehrungen. Auch bei f ist die Motivähnlichkeit in Folge des Erscheinens der Wechselnote noch zu erkennen, dagegen ist bei c, g und m nur die rhythmische Ähnlichkeit vorhanden. Doch sind solche Unterbrechungen notwendig, namentlich wenn die Figuration nur in einer Stimme durchgeführt und man überdies in der Wahl der Mittel beschränkt ist, wie wir es ja vorläufig sind, aber dabei doch auch nicht gar zu schablonenhaft verfahren will.

Man vollende den obigen Choral selbst. Sodann führe man die Figuration in derselben Weise im Bass aus. Auch die vierstimmige Behandlung dürfte sich empfehlen, ja für diese Art Übungen im Allgemeinen vorzuziehen sein, doch wird man gut thun, bei jeder Art von Übung immer erst eine solche im dreistimmigen Satz vorangehen zu lassen.

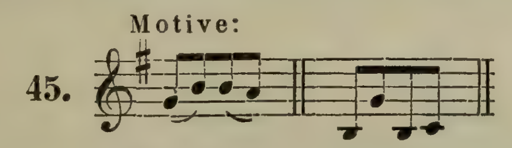
Was den Cantus firmus betrifft, so empfiehlt es sich, für die ersten Übungen ihn in den Sopran zu setzen; will man ihn in den Alt oder Tenor setzen, so muss man ihn entsprechend transponieren. Zu Übungen mögen folgende Choräle dienen, für die man die Motive

selbst erfinden, oder auch die beigefügten benutzen mag. Sie sind, sowie auch, mit wenigen Ausnahmen, die später folgenden dem »Aufgabenbuch z. E. Fr. Richter's Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts von Alfred Richter« entnommen, sind aber der Raumersparnis halber nur mit dem Titel angeführt. Sie stehen übrigens in jedem Choralmelodienbuch, so dass man kaum betreffs ihrer Benutzung in Verlegenheit kommen wird:

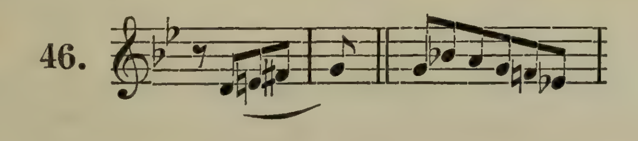
»Ach bleib mit deiner Gnade«, mehr bekannt als »Christus, der ist mein Leben«, S. 7 des »Aufgabenbuchs«.



»Allein Gott in der Höh' sei Ehr'«, S. 8 des »Aufgabenbuchs«.



»O Traurigkeit, o Herzeleid —«, S. 17 des »Aufgabenbuchs«.

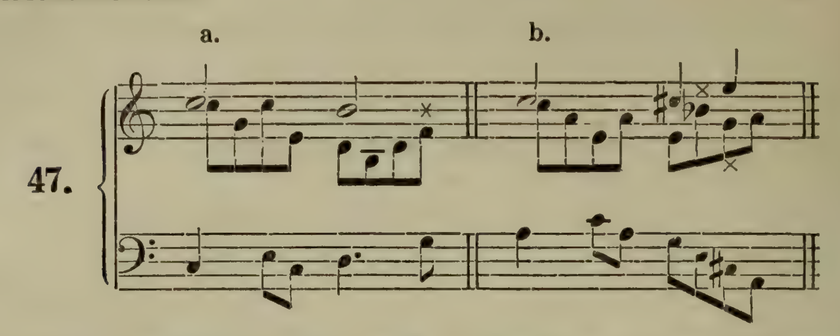


Wer den einfachen Kontrapunkt fliessend beherrscht, dem werden die im Vorhergehenden empfohlenen Übungen nicht schwer fallen, und er mag sofort zu andern Übungen schreiten, die darin bestehen werden, die Figuration abwechselnd oder auch, wo solches angeht, in verschiedenen Stimmen zu gleicher Zeit zu bringen, welch letzteres Verfahren sich noch mehr als für den vierstimmigen, für den dreistimmigen Satz empfiehlt, da der Mangel an harmonischer Fülle durch reichhaltigere Bewegung ausgeglichen werden muss, umgekehrt die letztere bei grösserer harmonischer Fülle nicht genügend zur Geltung kommt oder überladen erscheint.

Es bedarf hier einer Aufstellung der Grundsätze, nach denen bezüglich der Figuration in verschiedenen Stimmen zu gleicher Zeit zu verfahren ist, und die im »Lehrbuch des Kontrapunkts« nur andeutungsweise (S. 140/141) besprochen worden sind.

Die gleichzeitige Einführung von Harmonienoten ist stets statthaft, wenn sonst nur falsche Fortschreitungen (offene Oktaven und Quinten und dergl.) vermieden werden. Die kleine Septime,

sofern sie Dominantseptime ist, sowie die verminderte gelten dabei als Harmonienoten:

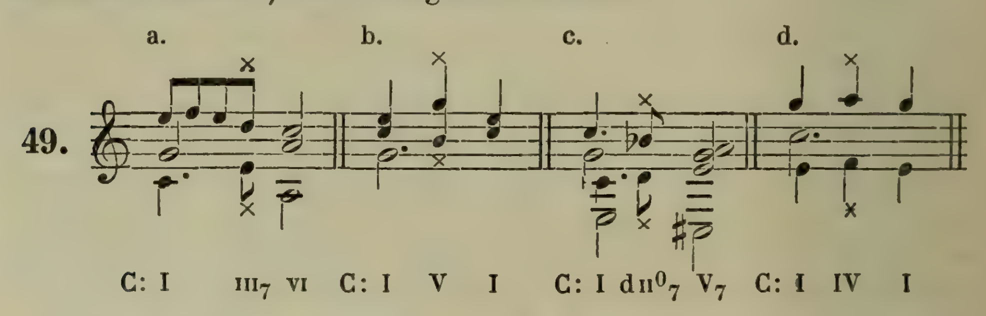


Dagegen können grosse und, im Falle sie nicht als Dominantseptime auftritt, kleine Septime bei gleichzeitigem Eintritt einer Harmonienote nur durchgehend, und auch dann nur mit Vorsicht, eingeführt werden. Von folgenden die grosse Septime betreffenden Beispielen:



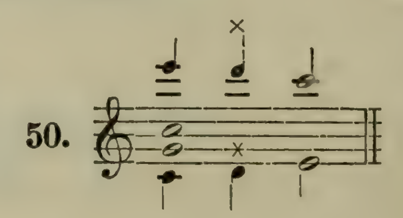
ist das bei c das beste.

Die gleichzeitige Einführung von durchgehenden und Wechselnoten, oder auch nur von der ursprünglichen Harmonie fremden Noten ist stets statthaft, wenn dadurch eine vollständige Harmonie entsteht, wie in folgenden Fällen:

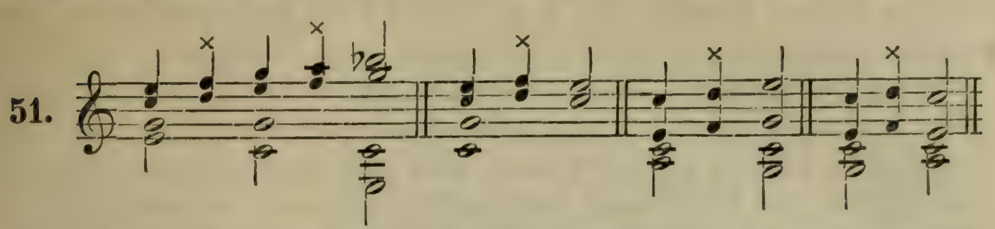


Ist das letztere nicht der Fall, so ist die Einführung streng verpönt, doch gelten folgende Ausnahmen. Durchgehende Noten

1., dürfen in Gegenbewegung erscheinen, wenn sie zusammen eine reine Oktave bilden:



2., dürfen in Parallelterzen oder -Sexten auftreten. Das gilt auch meist für Wechselnoten:



In Betreff des Orgelpunkts und der liegenden Stimmen gelten die in der »Harmonielehre« im 13. Kapitel aufgestellten Grundsätze. Vom Orgelpunkt darf man reichlichen Gebrauch machen. — Was liegende Stimmen anbetrifft, so sind sie in der freien Komposition oft vortrefflich am Platze, doch widerstrebt ihre häufige Verwendung dem Wesen des Kontrapunkts und ist dieselbe in diesen Übungen daher nur ausnahmsweise und nur für kürzere Stellen anzuwenden, vergl. 63 bei NB.

Hier eine Ausführung der beiden ersten Verszeilen des oben benutzten Chorals im dreistimmigen Satz:

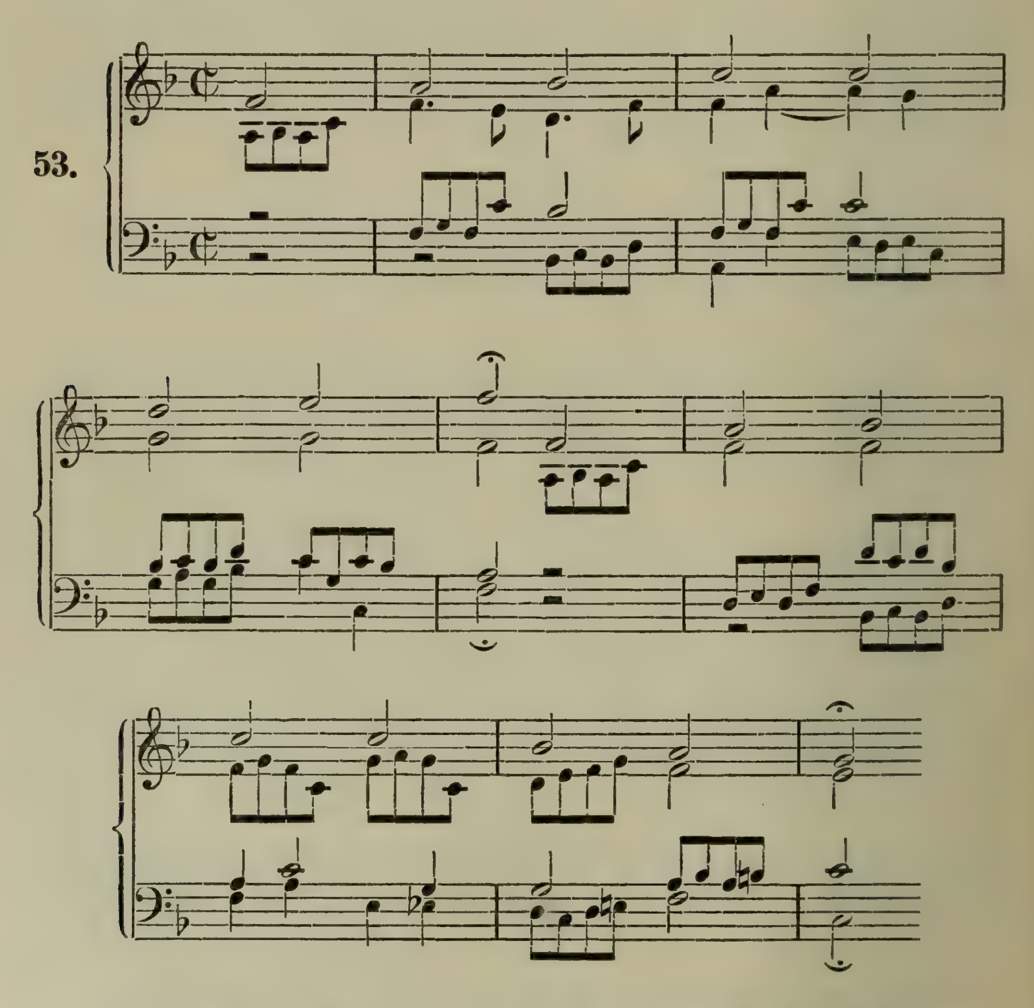
52. a. b.

c. NB. d.

e. f.

Das Motiv findet, ausgenommen bei c, wo es in beiden Stimmen wenigstens angedeutet ist, sich überall vor, bald in der einen, bald in der andern Stimme, bei a, b, e und f in beiden Stimmen zu gleicher Zeit, im letzteren Fall im Bass streng nachgeahmt, im Alt in der Umkehrung. — Es mag hier bemerkt werden, dass wir eine Nachahmung stets als streng bezeichnen, auch wenn die Intervallschritte in der Art geändert sind, dass aus einer grossen Sekunde oder Sexte eine kleine oder umgekehrt wird, dass von einer freien Nachahmung also nur dann die Rede ist, wenn das Intervall selbst ein anderes wird, also beispielsweise aus einer Terz eine Quarte u. s. w.

Folgt eine Ausführung derselben beiden Verszeilen, im vierstimmigen Satz:



Hier treten die Motive nicht so oft in verschiedenen Stimmen zu gleicher Zeit auf, da der vierstimmige Satz, wie oben auch bemerkt worden war, dies weniger erfordert. Die Bewegung ist indessen durchaus hinreichend. — Am Anfang beider Verszeilen treten die Stimmen nach einander auf, das erste Mal in freier, das zweite

Mal in strenger Nachahmung, ein Verfahren, das Abwechselung gewährt, immer interessant und darum anzuraten ist und das wir in der Folge oft einschlagen werden.

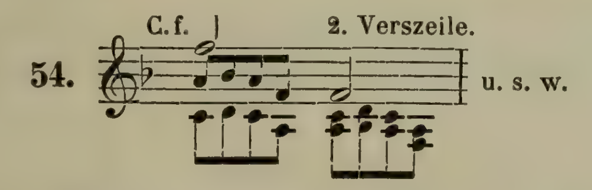
Zu weiteren Übungen bediene man sich der auf S. 17 gegebenen Choräle und Motive.

Zweites Kapitel.

Vor-, Zwischen- und Nachspiel im figurierten Choral.

Unsre bisherigen Arbeiten weisen hauptsächlich zwei Mängel auf, deren Beseitigung wir anzustreben haben. Erstens: das Stocken der Bewegung, da am Schluss einer jeden Verszeile ein Ruhepunkt eintritt, zweitens: die durch den Cantus firmus selbst uns auferlegte, wenn auch geringe Beschränkung (vergl. S. 13), durch welche uns doch hier und da die Gelegenheit benommen wird, unsre Phantasie etwas freier zu regen. Beide Mängel werden, der erste gänzlich, der zweite wenigstens in etwas, durch das Vor-, Zwischen- und Nachspiel beseitigt.

Was das Stocken der Bewegung betrifft, so kann es allerdings leicht dadurch vermieden werden, dass wir die Bewegung einfach fortführen, z. B. im Beispiel 52 am Schluss der ersten Zeile bei NB. in folgender Weise:

54. 

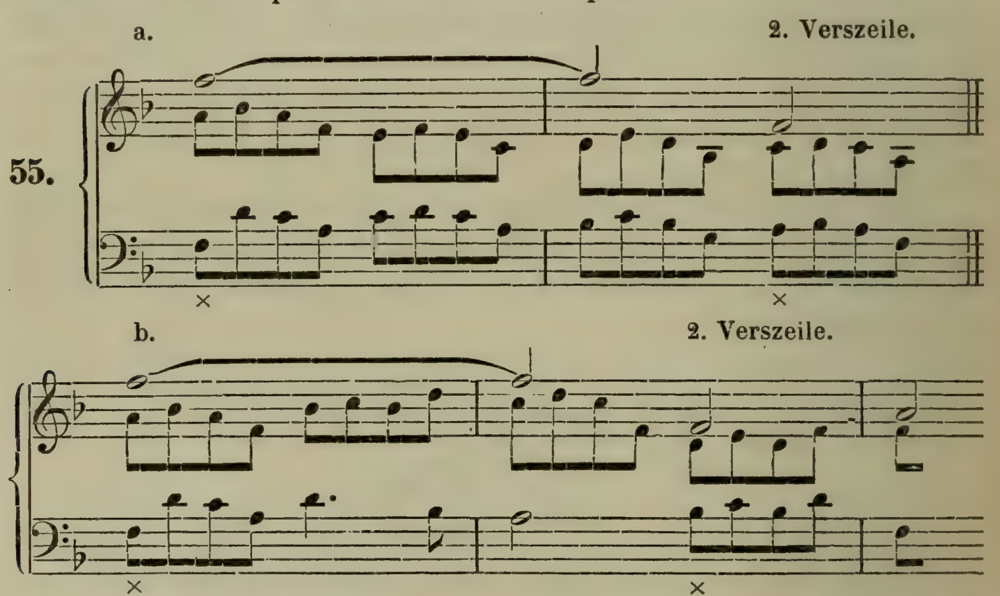
Choralvorspiele finden sich auch oft genug in dieser Weise ausgearbeitet vor. Wir vermissen aber hier den Abschluss der einzelnen Verszeilen allzusehr: unser Gefühl verlangt ein längeres Aushalten der letzten Note oder ein zeitweiliges Abbrechen des Cantus firmus, was in der rhythmischen Gleichmässigkeit des Chorals begründet ist, die doch irgendwo einmal unterbrochen werden muss, abgesehen davon, dass die einzelnen Verszeilen in obiger Weise, Beispiel 54, mit einander verbunden, sich nicht klar von einander scheiden, namentlich wenn, was oft nicht nur wünschenswert, sondern, um den regelrechten Fluss aufrecht zu erhalten, auch notwendig ist, keine volle Kadenz an solcher Stelle erscheint. — Die

Möglichkeit nun einer solchen notwendigen Unterbrechung gewährt uns

das Zwischenspiel.

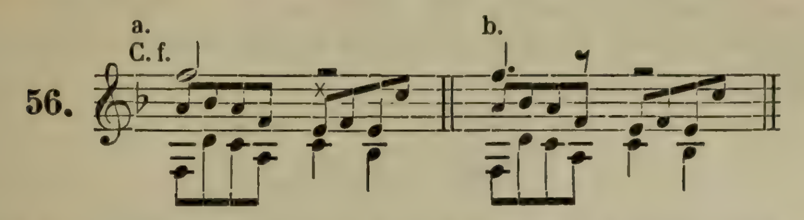
Es kann so gestaltet werden, dass wir die letzte Note der Verszeile mindestens einen Takt verlängern, während die anderen Stimmen die Bewegung fortführen. Die Verlängerung kann auch 2, 3, 4, ja noch mehr Takte betragen, doch lässt sie sich in solcher Ausdehnung nicht überall anbringen, kommt auch dergestalt bei der Wahl kurzer Motive nicht oft in Betracht. Weniger als einen ganzen Takt, also einen halben, darf sie auch nicht betragen, da dadurch die Taktteile des Cantus firmus verschoben, d. h. aus guten schlechte Taktteile werden und umgekehrt. Wenigstens müsste sich dann noch ein freies Zwischenspiel von einem halben, resp. $1\,^1/_2$, $2^1/_2$ u. s. w. Takten anschliessen, um die Taktordnung zu wahren, übrigens ein sehr gebräuchliches Verfahren, vergl. weiter unten auf S. 27.

Hier zwei solcher Zwischenspiele mit gehaltenem Cantus firmus, wobei wir an Beispiel 52 bei NB. anknüpfen:

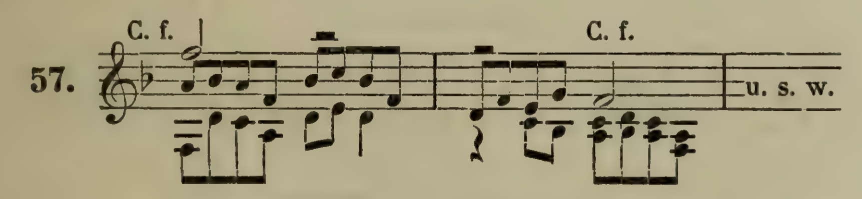


Es ist dabei anzuraten, die ausgehaltene Note, wie das in den beiden Beispielen geschehen ist, als Harmonienote, und nur ganz ausnahmsweise und vorübergehend als liegende Stimme zu behandeln. Dabei ist darauf zu achten — und das gilt für alle Arten von Zwischenspielen, sowie auch für das Vorspiel — dass nicht immer der Grundton, namentlich der des tonischen Dreiklangs, die Verszeile im Bass abschliesst und einleitet, da dadurch der Zusammenhang zwischen den einzelnen Teilen leidet. Damit hängt zusammen, dass zu viele vollkommene Kadenzen zu vermeiden sind, da sich Zwischenspiele nicht immer natürlich an solche anschliessen.

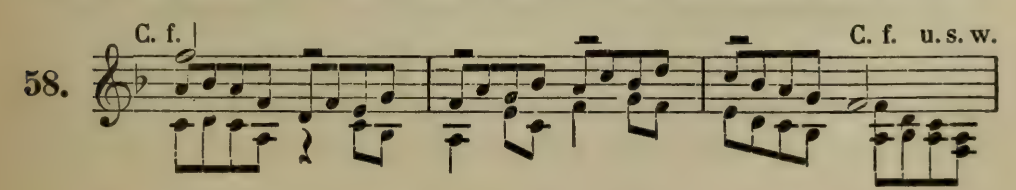
Im freien Zwischenspiel hat der Cantus firmus Pause, und ist uns daher von dieser Seite gar kein Zwang auferlegt, doch müssen wir dem Anfang des Zwischenspiels, resp. dem Abschluss der Verszeile, noch in anderer Hinsicht unsre Sorgfalt zuwenden. Beispiel 56 a:



ist nicht eigentlich gut und wird auch dadurch nicht gut, dass sich Hunderte von Belegen für derartige Wendungen in sonst vorzüglichen Choralvorspielen, auch in Bach'schen, anführen lassen. Die Note *f* des Cantus firmus und die folgende Harmonie von *c* stehen sich zu schroff, zu unvermittelt gegenüber: unser Gefühl erwartet das Ausklingen einer längeren Note immer auf gutem Taktteil, auch wenn die Notation eine andere ist. Namentlich auf der Orgel ist die Wirkung nicht gut. Vermeiden lässt sich der Übelstand dadurch, dass wir entweder, wie das im Beispiel b geschehen ist, den Cantus firmus verkürzen, sodass das *f* bereits, wenn auch nur kurze Zeit, verklungen ist, oder dass wir, und das ist der bessere Weg, die Harmonie so wählen, dass der Cantus firmus dazu passen würde, wenn wir ihn etwas länger hielten, wie in folgendem Beispiel, mit welchem wir zugleich ein freies Zwischenspiel von einem Takte geben:



Ein zwei Takte währendes Zwischenspiel wäre das folgende, wobei wir immer an die Stelle bei NB. im Beispiel 52 anknüpfen:

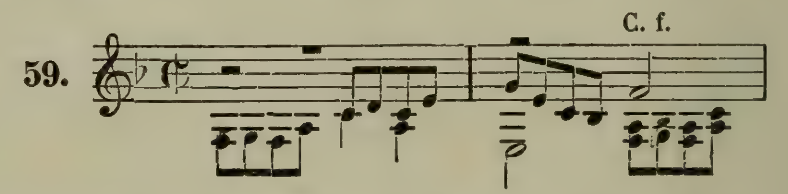


Das Motiv wird hier in freier Weise als Gang fortgesetzt, ein Verfahren, das, obgleich an dieser Stelle schablonenhaft ausgefallen, Abwechselung gewährt und daher gelegentlich anzuwenden ist. — Zwischenspiele länger als 2 Takte empfehlen sich bei dreistimmiger

Bearbeitung des Chorals nur dann, wenn das Motiv rhythmisch sehr lebhaft gehalten ist, vergl. S. 26. Die grosse harmonische Dürftigkeit des zweistimmigen Satzes steht einer grösseren Ausdehnung im Wege, welch letztere aber bei vierstimmiger Bearbeitung des Chorals eher am Platze ist, worüber mehr weiter unten auf S. 26. — Beispiele von Zwischenspielen bei vierstimmiger Bearbeitung finden sich im Beispiel 65 vor und weiterhin in den Beispielen 68 u. 69.

Das Vorspiel

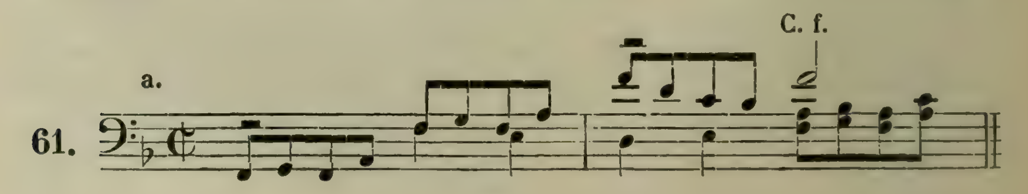
ist im Allgemeinen nach denselben Prinzipien zu regeln, wie das freie Zwischenspiel, der Eintritt des Cantus firmus aber womöglich noch sorgfältiger zu behandeln. Hier wie dort ist allzuhäufige harmonische Wiederholung wenig am Platze. — Ganz besonders eignet sich das Vorspiel dazu, die Stimmen nach einander einzuführen, ein Verfahren, das wir schon im Beispiel 53 bei gleichzeitigem Eintritt des Cantus firmus beobachtet haben. Es kann das geschehen in fugierter Weise:

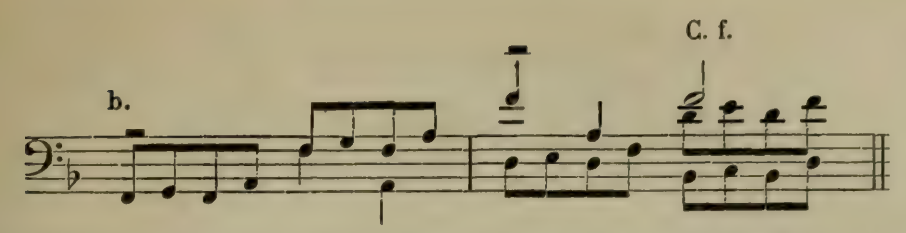


oder auch in freier (60 a) oder strenger (60 b) Nachahmung:



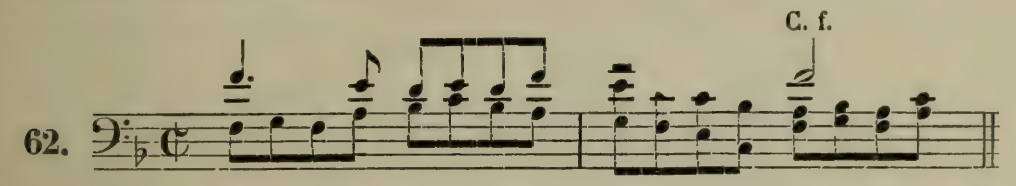
Auch die strenge Nachahmung des Motivs in der Oktave wäre möglich (61 a) und selbst ein kleiner Kanon in diesem Intervall lässt sich anbringen, müsste aber selbstverständlich bald abbrechen (61 b):





Bei vierstimmiger Bearbeitung wäre ein, wenn auch nur kurze Zeit streng durchgeführter Kanon wohl nur zwischen zwei Stimmen mit Vorteil anzubringen.

Dass die Stimmen eben so gut zu gleicher Zeit anfangen können, bedarf wohl kaum der Erwähnung, soll aber gleichwohl an einem Beispiel gezeigt werden:

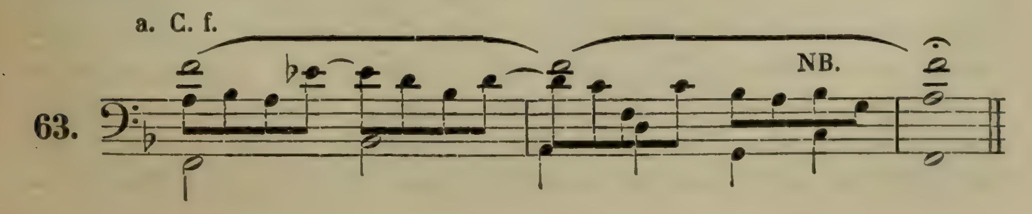


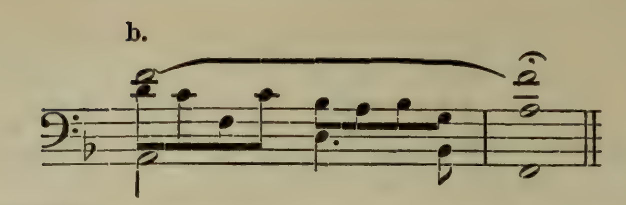
Bezüglich der vierstimmigen Bearbeitung finden sich die Beispiele weiter unten unter 66 u. 67.

Das Nachspiel

hat mit dem Zwischenspiel das gemein, dass es auf zweierlei Weise dargestellt werden kann, nämlich, was hier sehr gebräuchlich, mit bis zum Schluss ausgehaltener Note des Cantus firmus oder in freier Gestaltung. Von dem Zwischen- und Vorspiel unterscheidet es sich aber dadurch sehr wesentlich, dass, während in den beiden ersteren ein Streben nach vorwärts stattfindet, das sich namentlich in der Vermeidung von Ruhepunkten, von vollkommenen Kadenzen und dergl. kundgiebt, hier sich ein solches nach rückwärts geltend macht, das seinen Ausdruck namentlich in der häufigen Verwendung von Orgelpunkten und von der Modulation nach der Tonart der Unterdominante und deren verwandten Tonarten, sowie dem öfteren und längeren Verweilen auf dem tonischen (dem Schluss-)Akkord findet.

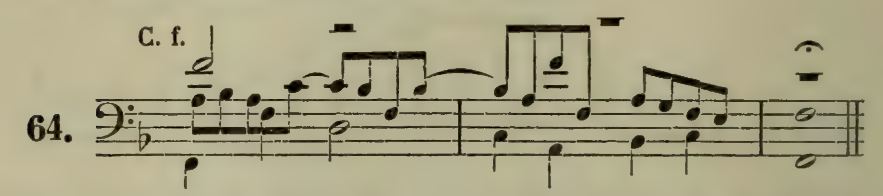
Ein Beispiel für das Nachspiel mit gehaltenem Cantus firmus wäre das folgende, wobei wir an die Schlussnote des bis jetzt behandelten Chorals anknüpfen und dasselbe Motiv wieder verarbeiten:





Bei NB. ist *f* im Cantus firmus als liegende Stimme behandelt worden, was im Nachspiel oft notwendig ist, um überhaupt zu einem Schluss kommen zu können, vergl. das in dieser Hinsicht bezüglich des Zwischenspiels Bemerkte auf S. 22. Die Stelle lässt sich hier übrigens leicht ändern, vergl. die Wiedergabe der beiden letzten Takte unter b.

Ein freies Nachspiel wäre das folgende:

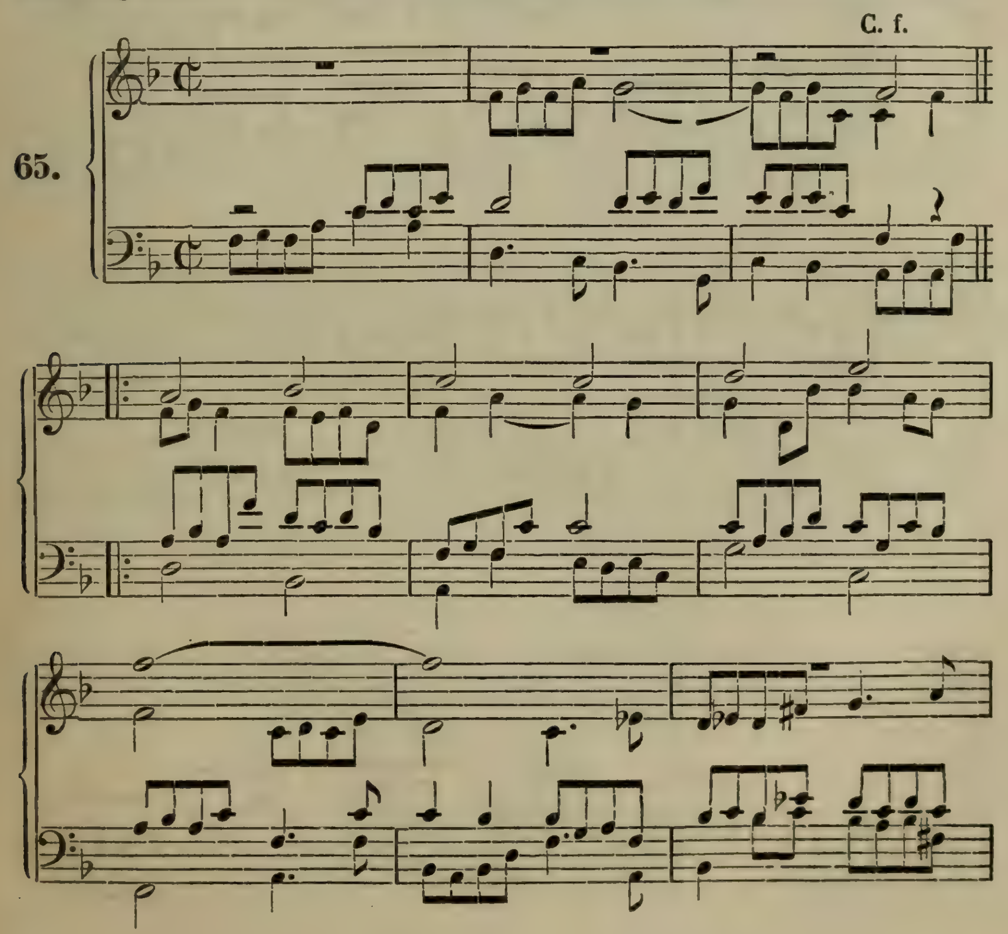


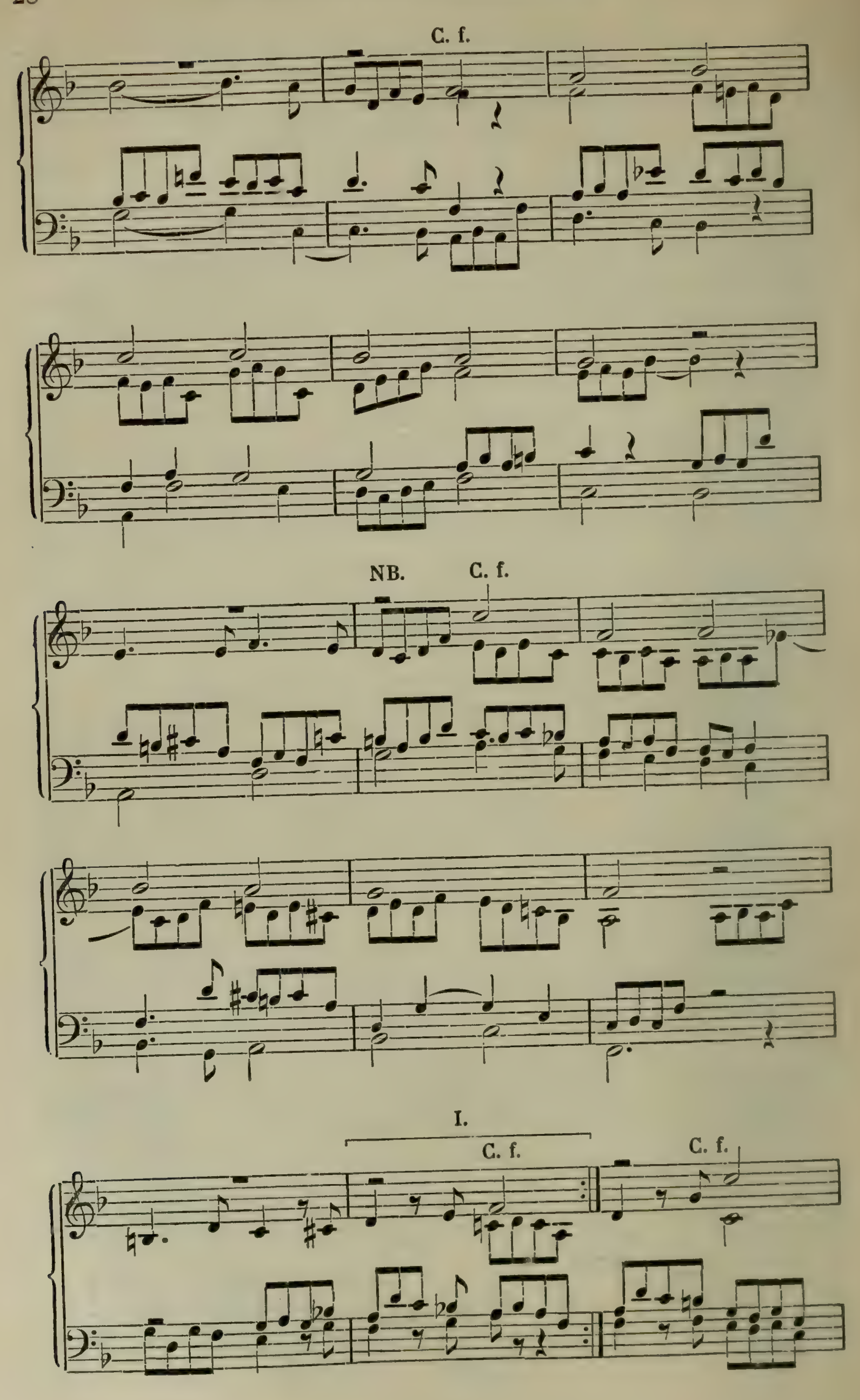
Ein Orgelpunkt lässt sich bei dreistimmiger Bearbeitung nicht gut anbringen, da die Bewegung dann auf eine Stimme beschränkt sein würde, was nur bei sehr kurzen Nachspielen angängig, dagegen bei vierstimmiger Bearbeitung sehr am Platze ist, wofür Beispiele unter 71 u. 72 sich vorfinden. — Noch mag bemerkt werden, dass die Stimme, die den Cantus firmus brachte, oft im Nachspiele als freie bis zum Schlus fortgeführt wird, und ist in solchem Fall natürlich ein Orgelpunkt ganz gut anzubringen.

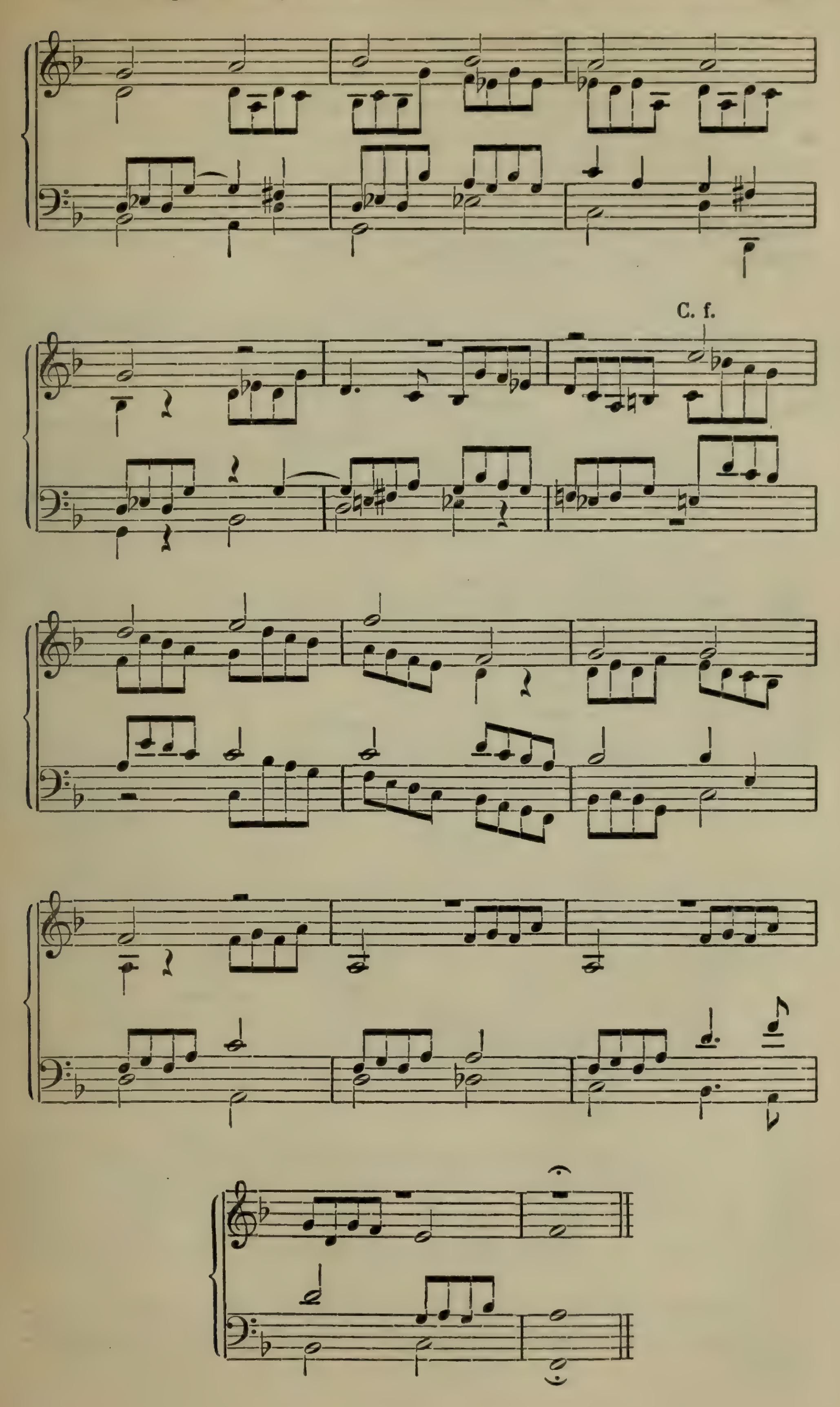
Was Länge resp. Kürze des Vor-, Zwischen- und Nachspiels betrifft, so wird dieselbe hauptsächlich von dem abhängen, was der Komponist mit dem Motiv zu machen versteht. Doch lassen sich einige Grundsätze aufstellen. Bei dreistimmiger Bearbeitung sind ausgedehnte Vor- und Zwischenspiele selten zulässig, was schon auf S. 24 angedeutet wurde, da uns zur Bewegung nur zwei Stimmen zu Gebote stehen, die wiederholt betonte harmonische Dürftigkeit des zweistimmigen Satzes bei längerer Fortführung daher zu bemerkbar und überhaupt nur durch lebhaftes Figurenwerk erträglich wird. Allein auch bei vierstimmiger Bearbeitung ist grosse Länge nicht immer angebracht. Es wird viel dabei auf die Ausdehnung des Cantus firmus selbst ankommen. Besteht derselbe aus etwa nur 4 Verszeilen, so sind im Allgemeinen lange Vor-, Zwischen- und Nachspiele am Platze, enthält er aber 6, 7, 8 oder noch mehr Verszeilen, so würde das Tonstück durch solche eine unangemessene Ausdehnung erhalten. Das Nachspiel kann überhaupt wegfallen, doch ist dasselbe gewöhnlich leicht anzubringen, stört, wenn in vernünftigen Grenzen gehalten, nie die Symmetrie und gewährt ausser-

dem die Möglichkeit interessanter harmonischer Kombinationen, weshalb empfohlen wird, es immer anzubringen. Die Zwischenspiele brauchen nicht alle von gleicher Länge zu sein, an manchen Stellen wird ein längeres, an anderen wieder ein kürzeres mehr am Platze sein. Übrigens sind die Verszeilen selbst oft von ungleicher Länge. Eigentliche Satz-und Periodenbildung, die an die Symmetrie grössere Anforderungen stellen, sind bei diesen Übungen selten und nie mit Vorteil anzubringen. Doch muss sich alles in natürlicher Weise aneinander schmiegen und im richtigen Verhältnis zu einander stehen. Das Richtige zu finden ist Sache des künstlerischen Verstandes.

Weitere Beispiele in dreistimmiger Bearbeitung sind unnötig. Es folgt hier eine vierstimmige des ganzen bis jetzt benutzten, aus 5 Verszeilen (eigentlich 8) bestehenden Chorals. Die 3. Verszeile schliesst auf der Tonika ab; wir lassen ihr ein Zwischenspiel folgen, das zur Wiederholung des aus 3 Verszeilen bestehenden ersten Teiles überleitet. Wir können natürlich, statt ihn zu wiederholen, den ersten Teil noch einmal anders verarbeiten; bei der dadurch entstehenden Länge ist das aber nicht empfehlenswert, auch wird jedes zur Verarbeitung gelangende Motiv durch allzu konsequente Ausbeutung das Interesse des Hörers doch schliesslich in etwas erschöpfen.

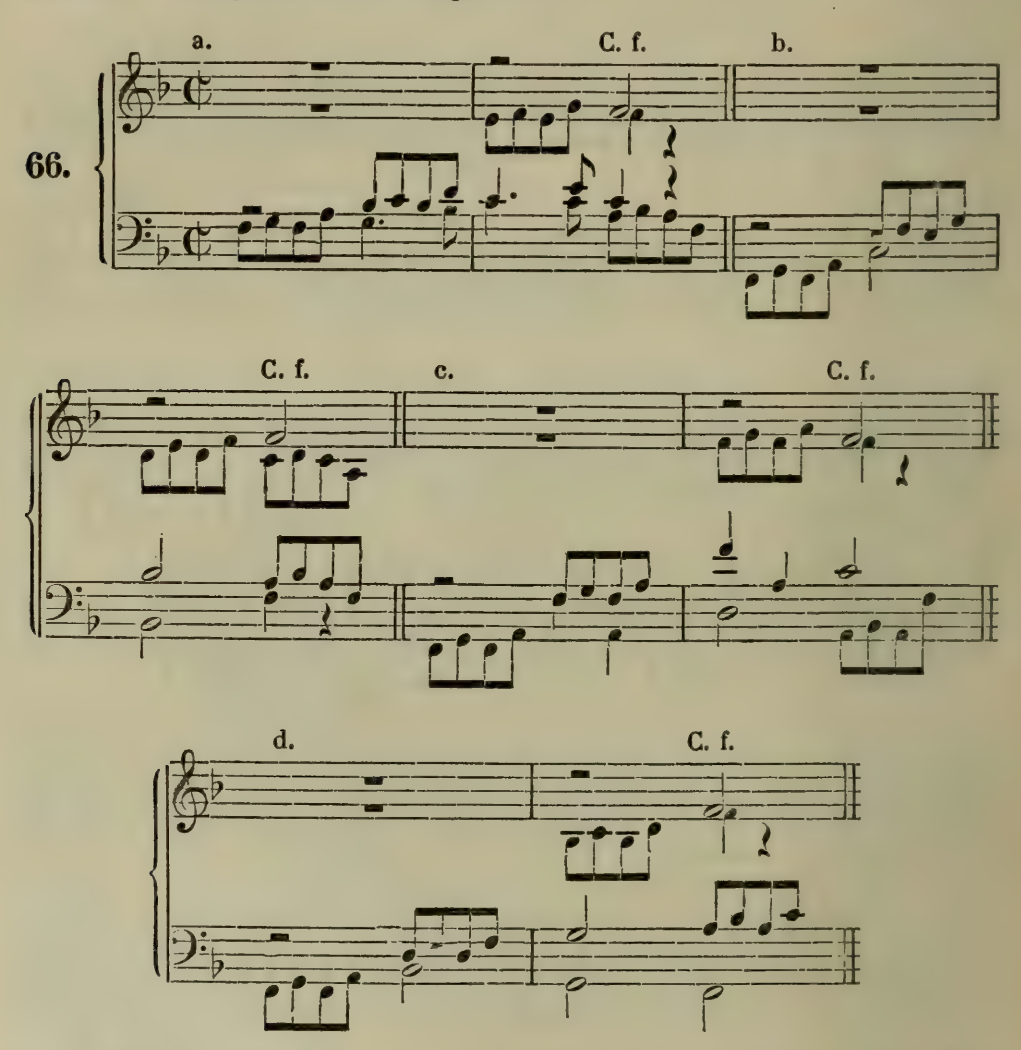



C. f.
NB.
C. f.
I.
C. f.
C. f.


C. f.

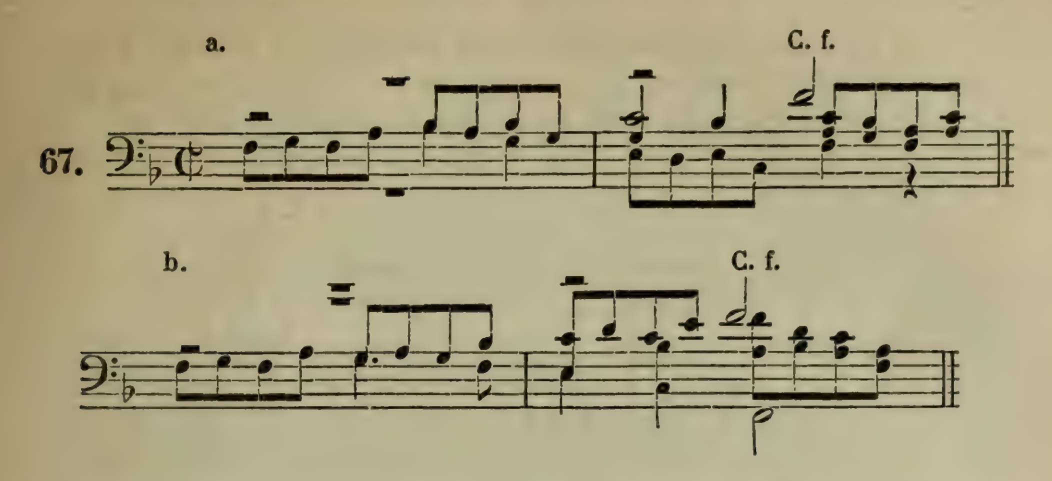
Bezüglich der Motivverarbeitung giebt uns die Arbeit keinen weiteren Anlass zur Besprechung. Das Motiv ist rhythmisch überall, melodisch fast überall deutlich erkennbar.

Im Vorspiel treten die Stimmen nach einander ein, wobei der fugierte Einsatz gewählt wurde. — Eben so gut können die Stimmen im Kanon einsetzen, wobei wir, wie oben im Beispiel 65, das Vorspiel auf $2^1/_2$ Takte ausdehnen oder es auch auf $1^1/_2$ Takt beschränken können. Beispiele wären folgende:



wobei die bei a und b als besonders gut gelten können. Auch Beispiel d ist ganz brauchbar, während bei c der Kanon in der Oktave, sonst der verwendbarste von allen, hier wegen der raschen Aufeinanderfolge des kurzen Motivs auf derselben Tonstufe monoton wirkt.

In freier (a) und strenger (b) Nachahmung liesse sich das Vorspiel analog den beiden Beispielen 60 a und b folgendermassen gestalten:

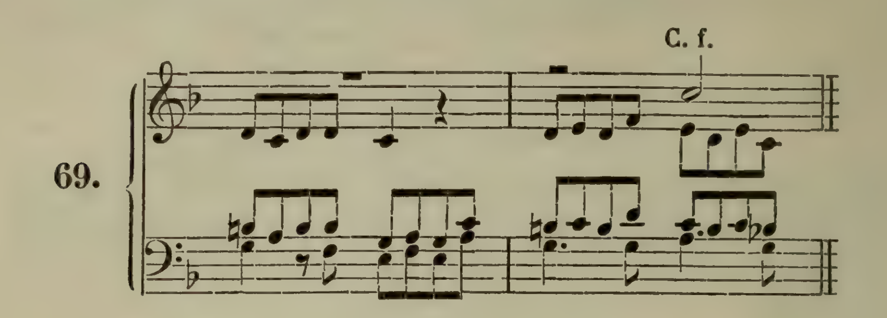


Natürlich können die Stimmen auch gleichzeitig eintreten.

Das erste Zwischenspiel (65) ist 4 Takte lang. Der Cantus firmus wird $1\,^1/_2$ Takte länger ausgehalten, daran schliesst sich ein freies Zwischenspiel von $2^1/_2$ Takten. Der Cantus firmus schliesst auf der 1. Zeile mit dem zweigestrichnen *f*, der Tonika, und beginnt auf der nächsten mit dem eingestrichnen *f*. Die Gelegenheit zu einem längeren Zwischenspiel war also hier ganz besonders günstig. Dass wir aber auch hier es ganz gut auf zwei, ja sogar auf einen Takt beschränken können, mögen folgende Beispiele beweisen, wobei wir aber den Cantus firmus halten müssen, da freie Zwischenspiele von solcher Kürze an dieser Stelle sich nicht empfehlen würden, wofür die Gründe oben in dem zweimaligen *f* zu finden sind:



Das zweite Zwischenspiel ist ganz frei gehalten und nur 2 Takte lang. Wenn wir wollen, können wir es leicht um einen Takt oder mehr verlängern, indem wir es von NB. an so weiter führen:

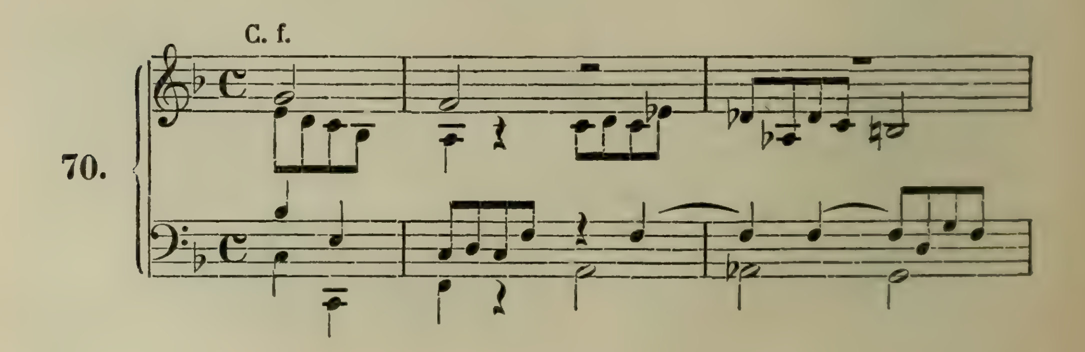


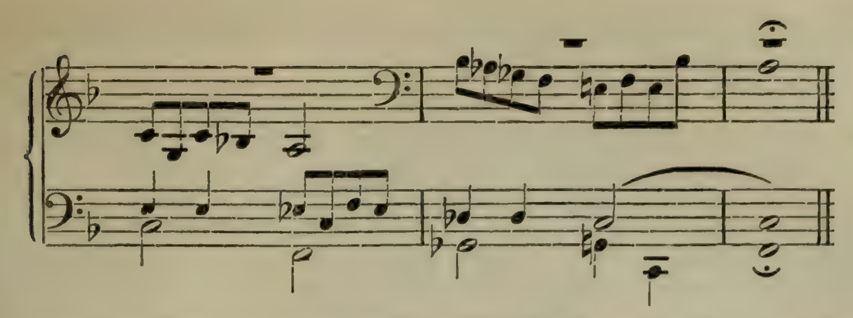
Es wird dabei aber nichts gewonnen, und ist im Gegenteil die obige Fassung vorzuziehen.

Das dritte wieder frei gehaltene Zwischenspiel schliesst den ersten Teil des Chorals und zwar wieder mit der Tonika ab und leitet zur Wiederholung, nach dieser zum zweiten Teil über. Grade an solchen Stellen ist ein längeres Zwischenspiel gewöhnlich sehr am Platze, hier aber davon abgesehen worden, da bereits das erste Zwischenspiel, das in gleicher Weise abschliesst, eine verhältnismässig grosse Ausdehnung erhalten hatte. — Die Stimmen setzen auch hier wieder nacheinander in freier Nachahmung ein, ein auch für das Zwischenspiel anwendbares und meistens wirkungsvolles Verfahren.

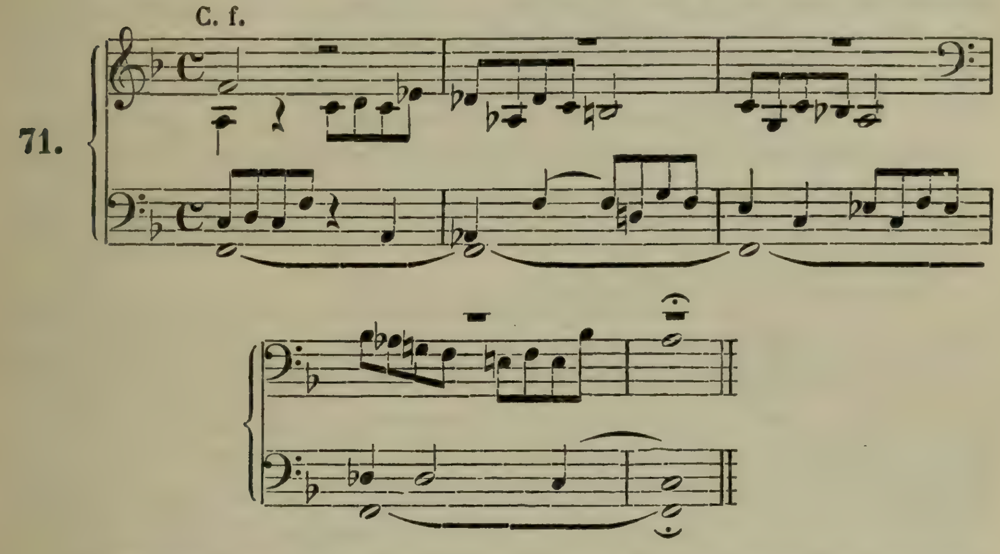
Das vierte gleichfalls freigehaltene Zwischenspiel ist auch nur 2 Takte lang. Eine längere Dauer wäre auch hier wenig am Platze.

Das Nachspiel, 4 Takte lang, ist wiederum frei gehalten. Es ist von etwas zu prononciert satzartiger Bildung und passt, obwohl sonst ganz gut, in so fern nicht ganz zu den frei gehaltenen anderen Teilen. Eine Bildung, in der das Satzartige trotz der Sequenz weniger hervortritt, und die sich in der Art der Bewegung dem Vorausgehenden mehr anschmiegt, ist die folgende:





Auch ein Orgelpunkt würde sich dabei gut anbringen lassen:



Daneben kann auch noch der Cantus firmus gehalten werden, da dann immer noch 2 Stimmen zur Bewegung frei bleiben. Auch lässt es sich hier mit Leichtigkeit machen, dass die bewegenden Stimmen mit der gehaltenen Oberstimme harmonisch übereinstimmen:

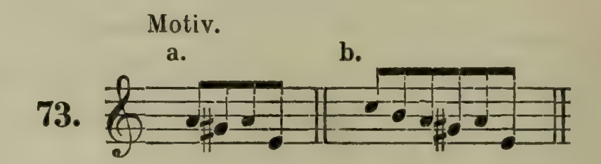


Man sieht, der Wege giebt es gar viele trotz der Beschränktheit der zu Gebote stehenden Mittel.

Wie wir schon oben bemerkten, ist die Einleitung der Verszeilen, d. h. der Eintritt des Cantus firmus nach Vor- und Zwischenspiel, immer sehr sorgfältig zu behandeln. Im Beispiel 65 ist deshalb der Grundton im Bass fast überall vermieden worden, da derselbe an solcher Stelle meist von steifer und ungeschickter Wirkung ist, namentlich wenn die Verszeilen, wie es gewöhnlich der Fall ist, mit einem Auftakt beginnen. Am Anfang der 3. Verszeile erscheint allerdings der Grundton *a* im Bass; es geschieht jedoch die Einleitung hier vermittelst der Trugkadenz G_7—*a*, sodann leitet der Dreiklang sofort zum Dominantseptimenakkord *C e g b* über. Derartige Einleitungen vermitteln, wenn die Trugkadenz geschickt angebracht wird, die Verbindung der einzelnen Teile in besonders wirkungsvoller Weise und sind daher, wo angängig, anzubringen, während grade vollkommene Kadenzen die einzelnen Teile zu sehr von einander scheiden.

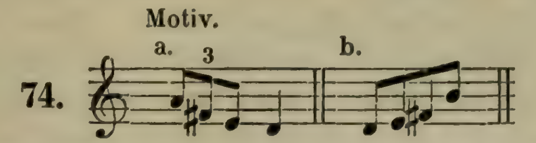
Man führe nun verschiedene Arbeiten zuerst dreistimmig, dann aber auch vierstimmig aus. Zu Aufgaben kann man die früher gegebenen Choräle und Motive benutzen, ausserdem noch die folgenden, die sich sowohl zu drei-als zu vierstimmiger Bearbeitung eignen. Den Cantus firmus setze man zuerst in den Sopran, später auch bei dreistimmiger Bearbeitung in die Mittelstimme, bei vierstimmiger in den Bass, vorausgesetzt, dass er sich dazu überhaupt eignet, da nicht jeder Choral als Cantus firmus für den Bass verwendet werden kann. Bei vierstimmiger Bearbeitung setze man aber, soweit die Übungen in diesem Kapitel in Frage kommen, den Cantus firmus nicht in den Alt oder Tenor, da den andern Stimmen dadurch der Raum zur Bewegung benommen und ein öfteres, für jetzt besser zu vermeidendes Kreuzen der Stimmen dadurch entsteht.

»Herzliebster Jesu, was hast du —« S. 12 des »Aufgabenbuchs«.

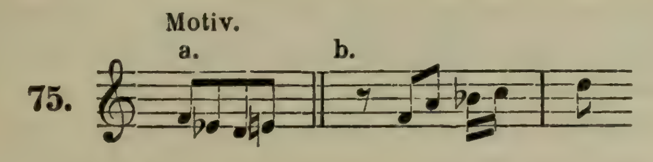


Wird das 2. Motiv gebraucht, so ist es empfehlenswert, den Cantus firmus in punktierten halben Noten zu setzen oder, wenn man halbe Noten beibehält, obige Figur als Sextole, und nicht als Doppeltriole, was die Ausarbeitung erschweren würde, zu behandeln. Über den Unterschied zwischen Doppeltriole und Sextole s. »Alfred Richter, Elementarkenntnisse der Musik«, S. 44.

»Jerusalem, du hochgebaute Stadt —« S. 13 des »Aufgabenbuchs«.



»Straf mich nicht in deinem Zorn —« S. 18 des »Aufgabenbuchs«.



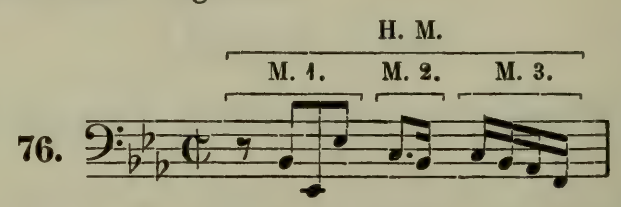
Drittes Kapitel.

Erweiterte Figuration. Verarbeitung zerlegbarer Motive.

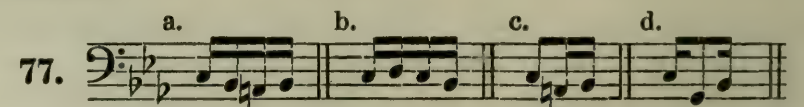
Wir haben bis jetzt nur ganz kurze Motive verarbeitet, die wir als etwas Ganzes zu betrachten hatten und die wir, da rhythmisch nichts an ihnen geändert werden sollte, nur melodisch umbilden konnten. Unsre bisherige Verarbeitung beschränkte sich also thatsächlich auf Nachahmung und Umkehrung. — Jetzt sollen längere Motive zu Grunde gelegt werden. Wir werden dadurch aber zunächst etwas verlieren, denn längere Motive lassen sich, wie schon auf S. 14 bemerkt war, weniger konsequent verwerten als kurze, und zwar um so weniger, je verschiedenartiger und charakteristischer sie gestaltet sind. Das Motiv, als Ganzes genommen, wird daher etwas spärlicher auftreten müssen. Was wir aber verlieren, gewinnen wir doppelt dadurch wieder, dass längere Motive sich in ihre einzelnen Teile zerlegen lassen und dass man diese nicht nur getrennt vom Ganzen verarbeiten, sondern aus ihnen heraus wieder Neues ableiten kann. Wir kommen also unserer eigentlichen Aufgabe beträchtlich näher: wir werden jetzt nicht bloss figurieren, sondern anfangen zu gestalten.

Wir zeigen das Verfahren zunächst an einer dreistimmigen Bearbeitung. Als Cantus firmus wählen wir den Choral »Liebster Jesu wir sind hier« (S. 14 des »Aufgabenbuchs«) und setzen ihn diesmal in den Alt. Dazu brauchen wir ein Motiv, welches die obigen Bedingungen, rhythmische und melodische Verschiedenheit und Zerlegbarkeit in seine einzelnen Teile, erfüllt. Die rhythmische

Verschiedenheit übrigens ist nicht grade notwendig. Motive lassen sich ganz gut in der Weise, die wir vorhaben, verarbeiten, wenn nur eine mitunter sehr geringfügige melodische Verschiedenheit vorhanden ist. Ist aber ein Motiv auch rhythmisch verschieden angelegt, so lässt es sich um so leichter zu Figuren und Passagen verarbeiten, was bis zu einem gewissen Grad für den dreistimmigen Satz notwendig ist, denn da derselbe in Folge des öfteren Schweigens des Cantus firmus oft zu einem zweistimmigen wird, so ist es klar, dass nur eine sehr reichlich gehaltene Bewegung für die Dürftigkeit und Mängel im Satze entschädigt. — Wir wählen also ein uns geeignet erscheinendes Motiv. Wir haben schon an früherer Stelle hervorgehoben, dass wir uns keine Mühe zu geben brauchen, besonders geistreich und interessant zu erscheinen; jedes Motiv muss uns recht sein, wenn es die obigen Bedingungen erfüllt und nicht trivial ist. Ein rechter Musiker muss eben aus jedem Motiv etwas machen können. Wir nehmen folgendes:

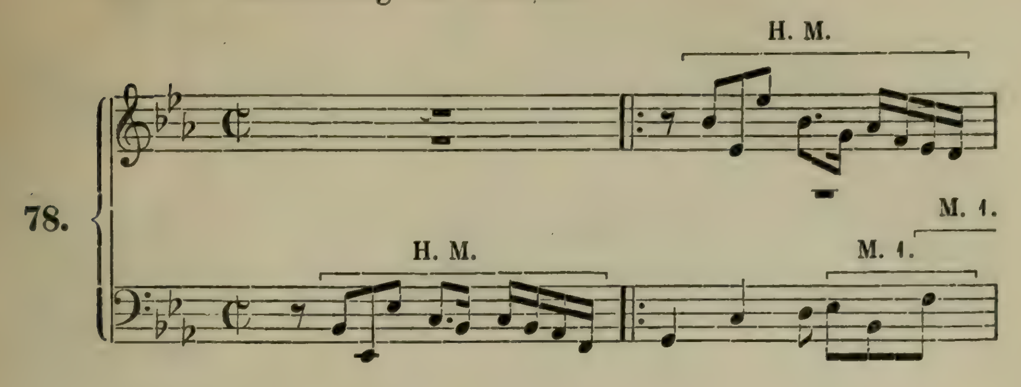


Es füllt einen ganzen Takt und verteilt sich mithin auf 2 Noten des Cantus firmus. Diesen in Vierteln zu setzen, wäre nicht ratsam, da wir sonst auf die im dreistimmigen Satz von uns als notwendig bezeichnete lebhafte Bewegung, teilweise wenigstens, verzichten müssten. — Das obige Motiv lässt sich nun in 3 klar erkennbare Teile, Motive oder Motivglieder, wie man sich nun ausdrücken will, zerlegen, die wir, wie es oben geschehen, als Motiv 1, 2 und 3, das ganze Motiv dagegen stets als H. M. = Hauptmotiv bezeichnen wollen. Was wir nun aus diesen 3 Motiven melodisch machen können, ist uns längst bekannt; rhythmische Veränderungsversuche haben uns bis jetzt noch nicht beschäftigt. Diese sind aber, wie wir bereits in der Einleitung angedeutet haben, überhaupt etwas heikler Natur, und muss, wenn sie vorgenommen werden, die melodische Ähnlichkeit möglichst gewahrt werden. Motiv 3 eignet sich sehr wenig zur rhythmischen Veränderung, etwas mehr Motiv 1, am besten Motiv 2, aus dem wir beispielsweise folgende Figuren ableiten können:



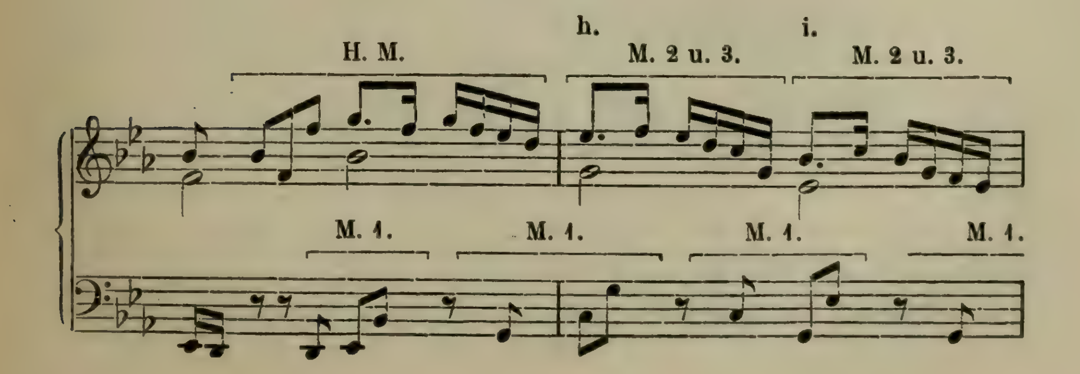
Ob wir aber überhaupt eine dieser Figuren anwenden werden und welche, ist im Voraus nicht zu bestimmen.

Hier die Bearbeitung des Chorals:

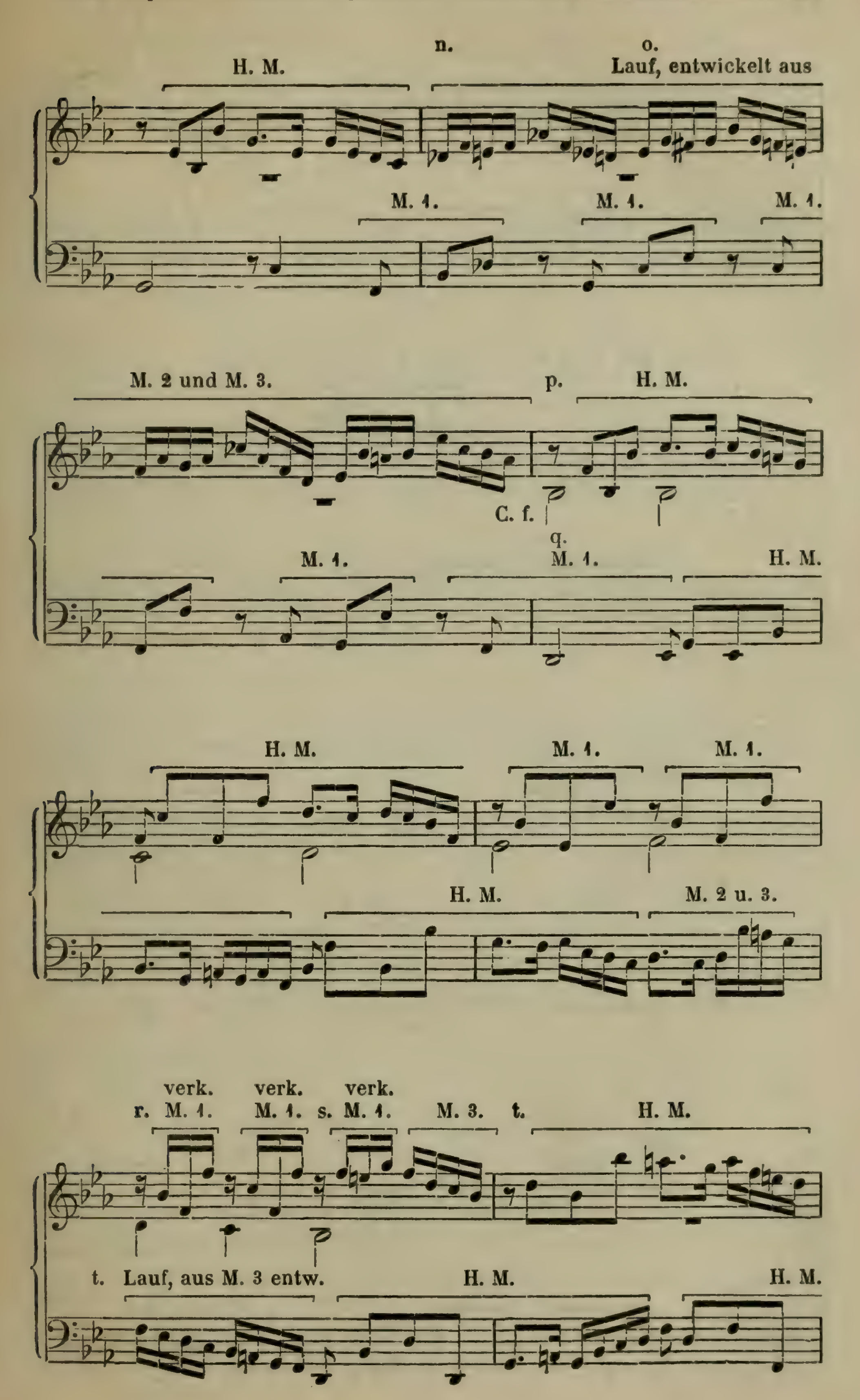








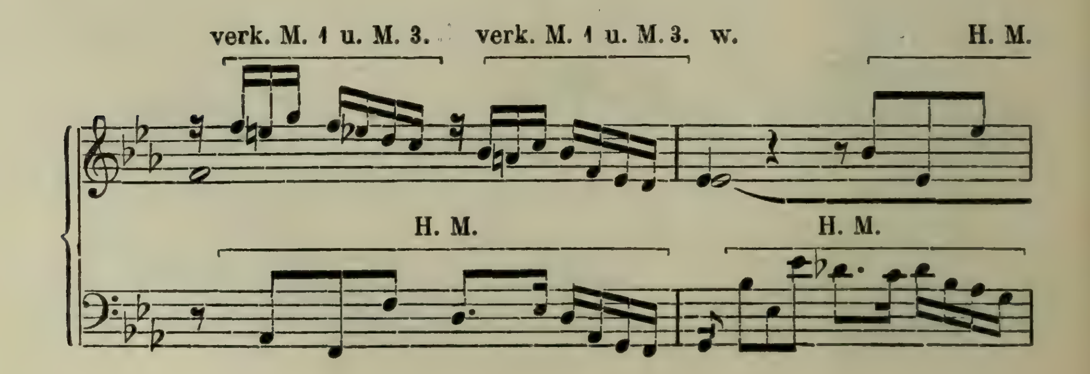

Lauf, entw. aus M. 3.
M. 3.
M. 3.
H. M.
M. 3.
M. 3.
M. 1.
M. 1.
M. 2 u. 3.
M. 2. u. 3.
aus M. 2 entwickelt
u. rhythm. fortgesetzt.
C. f.
M. 1.
H. M.
H. M.
k.
verk. M. 1.
M. 1
l.
H. M.
Lauf, entwickelt aus M. 3 und
rhythmisch fortgesetzt.
M. 1.
m.
M. 1.
H. M.


n.
o.
H. M.
Lauf, entwickelt aus
M. 1.
M. 1.
M. 1.
M. 2 und M. 3.
p.
H. M.
C. f.
q.
M. 1.
M. 1.
H. M.
H. M.
M. 1.
M. 1.
H. M.
M. 2 u. 3.
verk.
verk.
verk.
r. M. 1.
M. 1.
s. M. 1.
M. 3.
t.
H. M.
t. Lauf, aus M. 3 entw.
H. M.
H. M.


u.
H. M.
Lauf, aus M. 3 entw.
M. 1.
M. 1.


v.
verk. M. 1 u. M. 3.
verk. M. 1 u. M. 3.
verk. M. 1 u. M. 3.
C. f.
H. M.
M. 1.


verk. M. 1 u. M. 3.
verk. M. 1 u. M. 3.
verk. M. 1 u. M. 3.
M. 1.
M. 1.
M. 1.


verk. M. 1 u. M. 3.
verk. M. 1 u. M. 3.
w.
H. M.
H. M.
H. M.



Das Hauptmotiv tritt hier, trotz der vorher geäusserten Bedenken bezüglich allzuhäufiger Verwendung Verschiedenartiges enthaltender Motive, sehr oft auf. Rhythmisch und melodisch zugleich findet es sich nur an zwei Stellen verändert vor, nämlich bei l, wo die Veränderung das 2. Teilmotiv betrifft, und bei u, wo eine sofortige, obwohl melodisch etwas veränderte aber rhythmisch gleiche Wiederholung gar zu schablonenhaft gewesen wäre. Sonst tritt es nur melodisch umgebildet, doch dabei immer deutlich erkennbar auf, und wo es auf derselben Tonstufe streng wiederholt wird, wie z. B. bei g, so ist die Behandlungsweise, namentlich die harmonische, meist eine solche, dass sie den Reiz der Abwechselung nicht entbehrt.

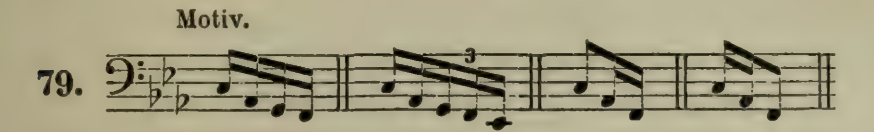
Von den einzelnen Teilmotiven hat namentlich das erste reichliche Verwendung gefunden, da es sich vortrefflich als Begleitungsfigur eignet, vergl. die Stellen bei b und d und viele andere mehr. Rhythmisch und melodisch verändert erscheint es, abgesehen von der oben besprochenen Umbildung des Hauptmotivs bei u, wo die Veränderung eben nur das erste Motiv betrifft, nur an einer Stelle, bei m. Bei k erscheint es um einen seiner Bestandteile verkürzt, denn die Figur daselbst ist offenbar aus den beiden letzten Noten des 1. Motivs hervorgegangen, vergl. Beispiel 26. An anderer Stelle erscheint es teilweise verlängert, d. h. im Zeitwert verlängert, so bei f, wo die Verlängerung die letzte, und bei q, wo sie die zweite Note betrifft. In letzterem Fall liesse sich, wie übrigens an manchen

anderen Stellen, die Motivähnlichkeit bestreiten. Alle diese Änderungen sind aber rein zufällige, vorübergehende und ergiebt sich aus ihnen in der Folge weiter nichts. Sie finden sich in jedem Musikstück vor, und ihr Fehlen würde kaum den Charakter eines solchen irgendwie ändern. — Weit wichtiger sind die Veränderungen, die mit dem Motive bei r und s vorgenommen worden sind und die in einer rhythmischen Verkürzung bestehen, d. h. einer Verkürzung, welche nicht sowohl die Bestandteile des Motivs, als vielmehr den Zeitwert desselben berührt, das Verhältnis der einzelnen Glieder zu einander aber dasselbe bleibt (vergl. S. 8), aus Achteln also in diesem speziellen Fall Sechzehntel werden. Wir haben von p an eine Art von Steigerung, die bei s ihren Abschluss findet. Derartige Steigerungen — wir setzen das als aus der Formenlehre bekannt voraus — pflegen oft mit einer Beschleunigung (accelerando) des Tempo verbunden zu sein, oft aber auch finden sie ihren Ausdruck in der blossen Verkürzung im Zeitwert einzelner Teile oder, wie hier, einzelner Motive, resp. Figuren. Wir haben hier ein gutes Beispiel musikalischer Logik. Aus Motiv 1 ergiebt sich die Verkürzung bei r, aus dieser folgerichtig die Figur bei s, die dann weiterhin ausgebeutet wird und während der ganzen 4. Verszeile von v an in der Oberstimme zur Begleitung dient, während das Hauptmotiv und das 1. Teilmotiv im Bass selbständig auftreten. Wäre die Verkürzung bei r nicht aufgetreten, so wäre auch die Figur bei s nicht am Platze gewesen. In Meisterwerken findet sich derartiges bis in die letzten Konsequenzen durchgeführt, sodass oft Dinge entstehen, die anscheinend in gar keinen Beziehungen zu den zu Grunde gelegten Motiven erscheinen. Es gilt mithin bezüglich der melodischen Entwickelung genau dasselbe, was Hauptmann (vergl. »Natur der Harmonik und Metrik«, S. 47) von harmonischen Kombinationen sagt, »dass sie nämlich in ihrer äusseren Gestaltung nur aus inneren Bestimmungen hervorgehen, und ein Akkord daher, um ihn theoretisch zu fassen, nie als ein Aggregat von Tönen, sondern allezeit nur als ein Moment der Entfaltung im Begriffe organischer Wirklichkeit zu betrachten sei«. Diese inneren Bestimmungen sind massgebend für das ganze künstlerische Schaffen. Heterogenes aneinander zu reihen ist Dilettantenart. In den Werken grosser Meister ist das eine so, weil eben das andere so ist.

Das zweite Teilmotiv tritt für sich allein gar nicht auf, sondern immer nur in Verbindung mit dem 3., vergl. h und i und andere Stellen. Der Grund ist in dem Umstand zu finden, dass es nur aus 2 Noten besteht, demgemäss zur getrennten Verarbeitung weniger geeignet erscheint. — Aus diesem Motiv heraus haben sich aber manche Figuren entwickelt, die auch stets nur in Verbindung mit dem 3. Motiv, dem sie rhythmisch ganz gleichen, auftreten, vergl.

die Stellen bei n und o und andere. Auf den Umstand, dass dieses Motiv sich besonders dazu eignet, hatten wir schon hingewiesen, vergl. Beispiel 77.

Das dritte Teilmotiv haben wir rhythmisch gar nicht verändert, weil es vermöge seines lebhaften Charakters das am wenigsten verträgt. Indessen wäre eine Änderung schon vorübergehend anzubringen gewesen, etwa in folgender Weise:



Das Motiv liegt den meisten Figuren zu Grunde; öfters erscheint es zu langen Passagen verarbeitet und zwar entweder in Verbindung mit dem 2. Motiv, vergl. die 2 Takte von a an, oder allein auftretend, wie im 8. Takt.

Das Vorspiel hat hier die entsprechende Länge von 4 Takten, das Nachspiel ist etwas länger. Von den Zwischenspielen ist nur das eine am Schluss des ersten Teils 4 Takte lang. Wir hatten auf S. 32 den Schluss eines Teils als besonders geeignet zu längerem Zwischenspiel bezeichnet. Von den anderen Zwischenspielen ist das eine 2, das andere 3 Takte lang. Längere Dauer empfiehlt sich trotz der Kürze des Chorals nirgends, da die Bearbeitung dreistimmig ist (vergl. S. 26), und das Figurenwesen in dem ohnehin rhythmisch reich gehaltenen Stück eine unangemessene Ausdehnung erhalten würde. — Bei der Ausarbeitung vermeide man alles Schablonenhafte, wozu namentlich Wiederholungen und Sequenzen gehören. Unter Wiederholungen verstehen wir solche ganzer Stellen und einzelner melodischer Phrasen, sowie gewisser harmonischer Wendungen, nicht aber etwa die des Haupt- oder der einzelnen Teilmotive, deren Wiederholung an sich ja durchaus notwendig und zulässig ist, namentlich wenn sie anders eingeleitet, harmonisiert, kurzum immer wieder anders behandelt erscheint, vergl. 1. und 5. Takt im Beispiel 78. — Sequenzen von grosser Länge sind als ein zu wohlfeiles Auskunftsmittel zu vermeiden, kurze dagegen mit Vorteil anzubringen und ist ohne sie bei der Passagenbildung kaum auszukommen, wenigstens wenn wir uns nicht auf Tonleitern und Arpeggien und aus diesen abgeleitete Läufe beschränken wollen, anstatt, wie wir es gethan, die Passagen dem Motivstoff selbst zu entnehmen. Solche Sequenzen finden sich vor bei a-c-d und weiterhin im 2. Teil bei n-o, und man darf wohl sagen, dass sie daselbst angebracht sind.

Die obige Arbeit hat indess verschiedene ästhetische und musikalische Mängel. Die ersteren bestehen darin, dass das unter unsern

Händen entstandene Stück den kirchlichen Charakter allzu sehr vermissen lässt. Zunächst liegt das an dem Motiv selbst, an seinem ausgesprochen lebhaften, fast lustigen Charakter, sodann aber an der sehr modern gehaltenen Art der Verarbeitung und etwas auch an dem Choral selbst, dem die rechte Kraft und Würde fehlt. Es ist indessen nicht unsre spezielle Aufgabe hier, Tonstücke kirchlichen Charakters zu schreiben. Wenn wir einen Choral als Cantus firmus zu Grunde legen, geschieht das nur wegen des rhythmisch gleichmässigen Charakters desselben, welcher ihn als Grundlage zu solchen Arbeiten besonders geeignet erscheinen lässt. Doch wollen wir ausdrücklich betonen, dass, wer eigentliche Choralvorspiele namentlich solche zu kirchlichem Gebrauch schreiben will, im Allgemeinen sich eines ernsteren Stiles bedienen muss. Worin derselbe besteht, ist mit wenigen Worten nicht zu sagen, auch ist das hier nicht unsre Aufgabe, und weisen wir daher auf das Studium kirchlicher Meisterwerke, namentlich Bach'scher Choralvorspiele hin. Ein ausgedehntes Figurenwesen ist auch in Tonstücken kirchlichen Charakters oft zu finden, dasselbe muss aber mehr durch Ernst und Würde, sowie Solidität der Verarbeitung fesseln, als durch klanglichen Reiz. Dasselbe gilt bezüglich der melodischen Entwickelung überhaupt und ganz besonders betreffs der Harmonisation, da alle modern weichlichen und ganz besonders die der sog. Salonmusik eignen, übrigens auch in sonst ernst gehaltenen Tonstücken weltlichen Charakters vorkommenden Wendungen hier streng zu vermeiden sind. — Die vierstimmigen Bearbeitungen unter 82 und 89 wahren den kirchlichen Charakter besser, namentlich die letztere.

Die musikalischen Mängel sind nur in der Wahl des Motivs selbst und nicht in seiner Verarbeitung zu finden. Dasselbe lässt zu sehr den diatonischen, mithin den melodischen Charakter vermissen, denn nur das 4. Teilmotiv ist, und auch das nur teilweise, diatonisch gehalten. Dass mit einem solchen Motiv sich melodisch nicht viel machen lässt, ist klar. Indess darauf ausschliesslich kam es uns hier gar nicht an. Es galt die Entwickelung des für die freie Komposition so wichtigen Figurenwesens an der Hand eines passenden Beispiels in der für solche Zwecke mehr als die vierstimmige, geeigneten dreistimmigen Bearbeitung zu zeigen. Dass sich überhaupt aus jedem Motiv, auch dem unscheinbarsten und ungeeignetsten, etwas muss machen lassen, haben wir bereits erwähnt. Die Beschaffenheit eines Motivs darf daher nur einen beschränkten Entschuldigungsgrund abgeben für die Dürftigkeit der Ausführung.

Bei derartigen Arbeiten hat man sich vor zwei Extremen zu hüten: vor zu grosser Einfachheit und vor Überladung, wobei immer noch die erstere der letzteren vorzuziehen ist. Wollten wir

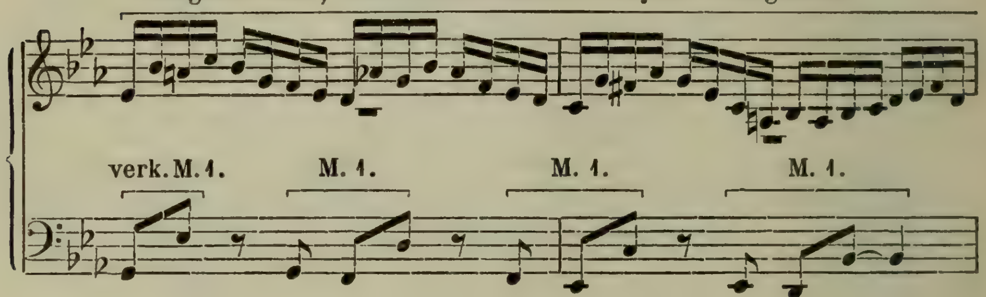
das Hauptmotiv der obigen Bearbeitung wiederholt in derselben primitiven Weise vorführen, wie das in den beiden ersten Takten geschah und wo das auch ganz in der Ordnung war, so würde unser Interesse bald verloren gehen. Dieser Fehler ist denn auch vermieden, denn wo das Hauptmotiv auftritt, sehen wir es immer anders behandelt und anders nachgeahmt. Von kontrapunktischen Künsteleien ist dabei abgesehen worden, denn das Motiv eignet sich wenig dazu; weiterhin am Anfang der 3. Verszeile, bei p, findet sich eine Art von Engführung vor, ebenso im Nachspiel. Die letztere ist in derselben Weise angelegt wie die erstere, d. h. die nachahmende Stimme folgt der leitenden in der Entfernung eines halben Taktes. Wollten wir hier etwas anderes bringen, so könnte das mit Leichtigkeit in folgender Weise geschehen:



d. h. wir brauchen die Stimmen statt eines halben nur einen Vierteltakt auseinander zu legen. — Sonst herrscht fast überall die freie Nachahmung vor, deren Anwendung bei diesen Übungen ja auch unsre Hauptaufgabe ist. Wenig befriedigend würde das Resultat sein, wenn wir dem Motiv Zwang anthun und die Ausarbeitung der beiden ersten Verszeilen des Chorals etwa in folgender Weise gestalten wollten:

81.

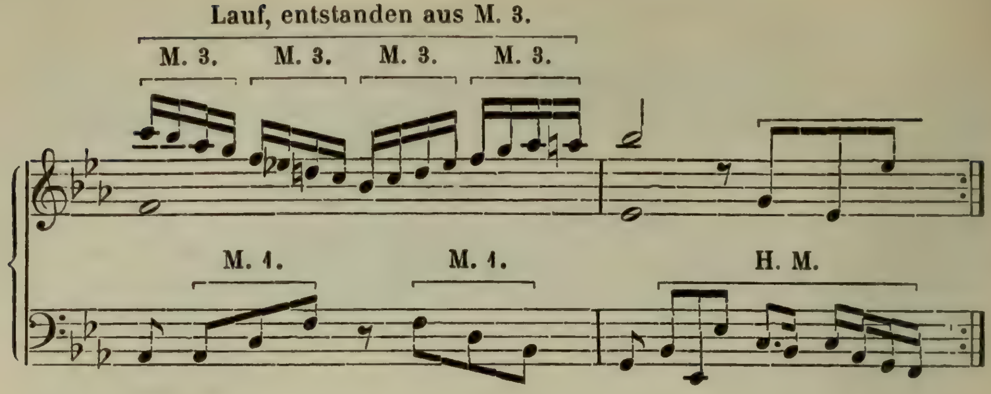

H. M.
verk.
M. 1.
H. M.
H. M.


Längerer Lauf, aus M. 2 u.3 entw. u. rhythm. fortgesetzt.
verk. M. 1.
M. 1.
M. 1.
M. 1.


H. M.
H. M.
C. f.
H. M.
H. M.


verk.
M. 1.
M. 3.
verk.
M. 1.
M. 3.
M. 3.
M. 1.
M. 1.
H. M.

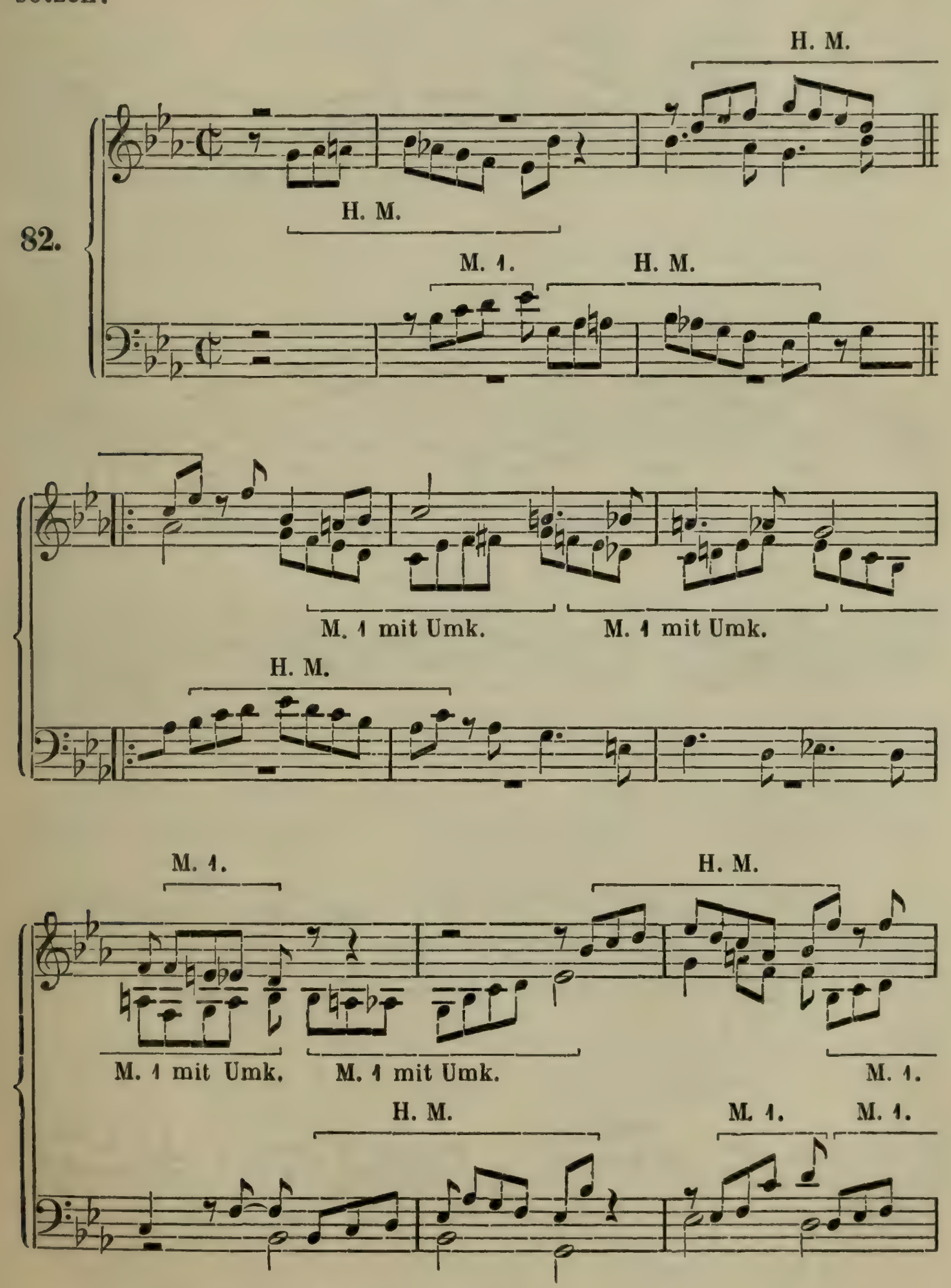

H. M.
H. M.
H. M.
M. 1.
Lauf, aus M. 3
verk.
verk.
M. 3.
M. 1.
M. 3.
M. 1.
M. 3.
M. 3.
Lauf aus M. 3.
M. 3.
M. 3.
M. 3.
M. 3.
M. 3.
entwickelt.
M. 3.
M. 3.
M. 1.
M. 1.
C. f.
M. 3.
M. 3.
M. 1.
M. 1.
M. 1.
M. 1.
M. 3.
M. 3.
M. 3.
M. 3.



Von vorn herein erscheint hier alles überladen. Wir beginnen im ersten Takt sofort mit einer Art von freier Engführung. Bei Eintritt des Chorals wieder freie Engführung, ebenso im 1. Zwischenspiel, dann langweilige Fortsetzung (im 11. u. 12. Takt) der aus dem 1. und 3. Motiv gebildeten Figur, die schon im 7. und 8. Takt eine ermüdende Anwendung gefunden hat. Bereits jetzt, beim Eintritt in die 2. Verszeile, haben wir den Stoff vollständig erschöpft; wir haben das Bedürfnis, etwas neues zu bringen, da eine nochmalige Vorführung des Hauptmotivs nicht angeht, und greifen nun in unsrer Verlegenheit zu den Teilmotiven, indem wir das erste in der Oberstimme, das dritte in der Unterstimme, aber beide nur als uninteressante, unmelodische Begleitungsfiguren 4 Takte lang weiterführen. — Wie ungeschickt ist hier das Ganze, wie überladen! Die zweite Verszeile passt gar nicht zu dem Übrigen, trotzdem der Motivstoff derselbe ist. Die einzelnen Teile sind eben hier rein willkürlich aneinander geschweisst, ohne notwendigen Zusammenhang, ohne innere Beziehungen. So darf das Verfahren beim Schaffen nicht sein. Nicht tüfteln, nicht klügeln! Erst das Motiv überhaupt vorführen, es in seinen einfachen Beziehungen beleuchten, und dann erst nach der Mitte und dem Ende zu zu komplizierteren Kombinationen schreiten, vorausgesetzt, dass das Motiv sich überhaupt ohne allzuviel Zwang dazu eignet. In jedem Kunstwerk muss sich das Interesse steigern. Doch darf das hier Bemerkte in so fern nicht als allgemeiner Grundsatz aufgestellt werden, als es Motive giebt, die so beschaffen sind, dass sie von vornherein zu fugierter und kanonischer Behandlung, überhaupt zu allen Künsten des Kontrapunkts, herausfordern. Es wäre, namentlich wenn das Motiv sehr einfach gehalten ist und daher durch seinen Inhalt weiter nicht fesselt, nicht angebracht, ihnen aus dem Wege zu gehen; doch muss das Interesse ebenfalls in der oben geschilderten Weise dadurch gesteigert werden, dass man die interessantesten Kombinationen für die Mitte und den Schluss aufspart. Auch empfiehlt sich in den Fällen streng kontrapunktischer Behandlung angemessene Kürze. Als auf ein Muster dieses Stils wollen wir auf

das Bach'sche Choralvorspiel in *C*dur »Ach Gott und Herr« hingewiesen haben.

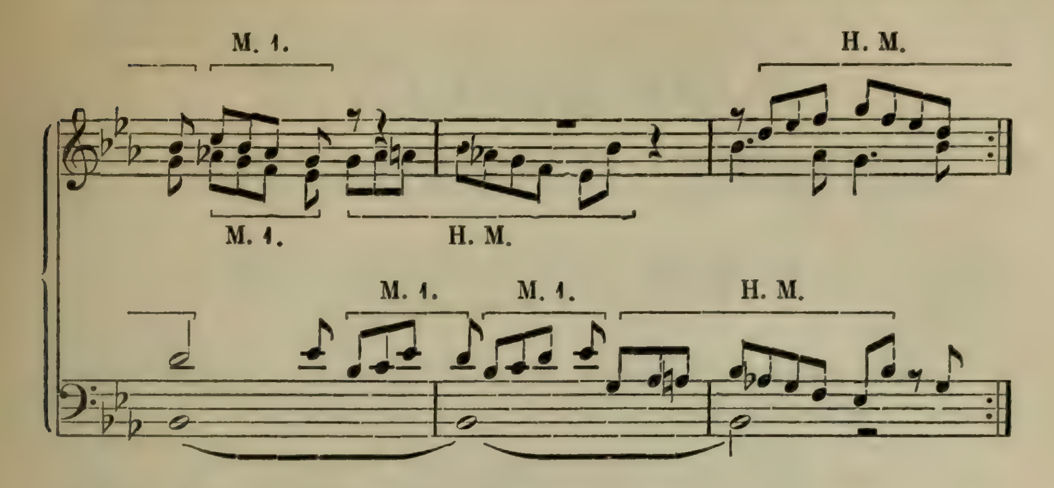
Wir bringen nun ein Beispiel **vierstimmiger** Bearbeitung, wozu wir den Choral »Nach einer Prüfung kurzer Tage« wählen und dabei den dafür besonders geeigneten Cantus firmus in den Bass setzen:




M. 2.
M. 1.
M. 1 mit Umk.
M. 1
rhythm. nachg.
M. 1.
H. M.
M. 1.
M. 1.
H M.
M.

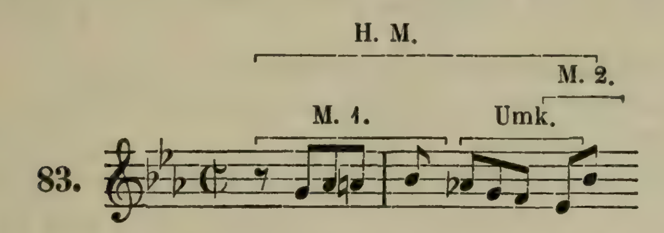

H. M.
M. 1 mit Umk.
H. M.
H. M.
M. 1 mit Umk.
M. 1 mit Umk.
M. 1 mit Umk.
H. M.


H. M.
M. 1 mit Umk.
M. 1.
M. 1.
H. M.
M. 1.
H. M.
M 2.
M. 1.
M. 1.
C. f.



Man vollende den Choral selbst.

Wir haben hier ein überaus einfaches, in der Hauptsache diatonisch und daher melodisch gehaltenes Motiv gewählt, das sich aber zu jeder Art der Verarbeitung ausgezeichnet eignet. Es besteht aus folgenden 3 Teilen:



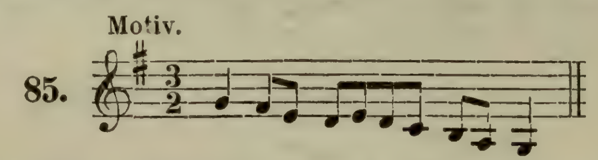
wobei Schlussnote des zweiten und Anfangsnote des dritten zusammenfallen. Das zweite Teilmotiv ist aber nur eine Umkehrung des ersten, daher sind die beiden Motive, wenn sie getrennt, immer als Motiv 1, wenn sie zusammen auftreten, immer als Motiv 1 mit Umkehrung, das letzte, aus nur 2 Achteln und dadurch rhythmisch verschiedene als Motiv 2 bezeichnet worden, während wir analog unserm früheren Verfahren das ganze Motiv als Hauptmotiv bezeichnen. — Die obige Darstellung ist so klar, dass wir auf die Einzelheiten der Ausführung nicht weiter einzugehen brauchen. — Vorspiel und Zwischenspiel sind der Kürze des Chorals und der Beschaffenheit des Motivs entsprechend von längerer Dauer. Am Schlusse des ersten zu wiederholenden Teils wird die letzte Note des Cantus firmus als Orgelpunkt $2^1/_2$ Takte gehalten, ein sehr übliches Verfahren, wenn der Cantus firmus im Bass liegt, und oft von vortrefflicher Wirkung.

Übungen sind sehr fleissig vorzunehmen und zwar sowohl in drei- als in vierstimmiger Bearbeitung. Zu Aufgaben mögen folgende Choräle und Motive benutzt werden:

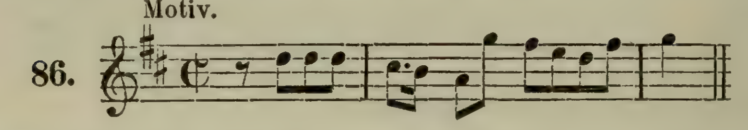
»Gott ist mein Lied —« S. 10 des »Aufgabenbuchs«.



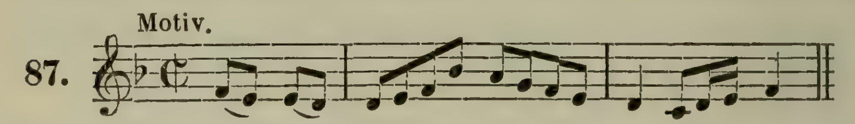
»Lobet den Herren —« S. 14 des »Aufgabenbuchs«.



»Schatz über alle Schätze —« S. 17 des »Aufgabenbuchs«.



»O Haupt voll Blut und Wunden —« S. 29 des »Aufgabenbuchs«.



Der letzte Choral ist übrigens in der der phrygischen allein entsprechenden Molltonart (*d* moll) auszuarbeiten. — Die meisten der gegebenen Motive sind ziemlich lang, denn sie erstrecken sich über 3, ja 4 Noten des Cantus firmus. Notwendig ist das nicht, da auch kürzere Motive Verschiedenes aufweisen können, und es sich nicht sowohl darum handelt, vieles zu verarbeiten, als aus wenig recht viel zu machen. Das zweite Motiv ist von den 4 hier wiedergegebenen das einfachste. Glaubt man, passende Motive machen zu können, so möge man das thun, wobei nur stets dafür zu sorgen ist, dass sie sich zerlegen lassen. — Auch die früher gegebenen Choräle, S. 17 und S. 34 f. kann man wieder als Cantus firmus gebrauchen, wobei man die hier gegebenen Motive verwenden kann, vorausgesetzt, dass sie passen, oder sie umändern oder auch andre wählen mag. — Mit dem Cantus firmus wechsle man in den verschiedenen Stimmen; wir deuteten schon darauf hin, dass bei dreistimmiger Bearbeitung es sich sehr empfiehlt, den Cantus firmus in die Mittelstimme zu setzen, nur hat man ihn dabei stets so zu transponieren, dass das Verhältnis der Stimmen zu einander gut bleibt.

Viertes Kapitel.

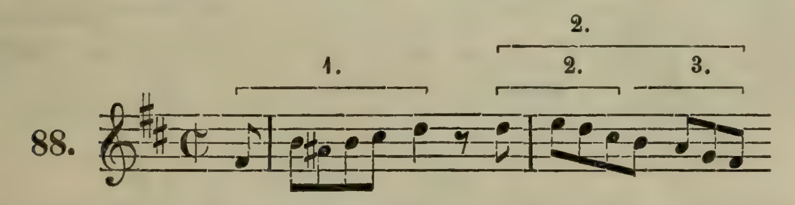
Entwickelung des Motivs aus dem Cantus firmus.

Wir können uns noch grössere Beschränkung auferlegen, indem wir auf die Erfindung eines Motivs überhaupt verzichten und den Stoff zu demselben dem Choral selbst, gewöhnlich dem Anfang desselben, d. h. der ersten Verszeile oder den beiden ersten Verszeilen, entnehmen. Bei der Auswahl hat man indessen mit Sorgfalt zu verfahren, da nicht jeder Choral sich zu solcher Behandlung eignet.

Das Motiv selbst gestalten wir rhythmisch so, wie wir es brauchen und verwerten können, während wir melodisch keine Änderung vornehmen, obgleich das in Choralvorspielen gelegentlich wohl geschieht. Legen wir uns einmal eine Beschränkung nach irgend einer Seite auf, so wollen wir sie nicht gleich wieder nach einer anderen hin aufheben, was aber durch eine melodisch freie Gestaltung geschehen würde.

Wir wählen als Cantus firmus den Choral »O Gott, du frommer Gott« (S. 16 des »Aufgabenbuchs«), aber nicht die gewöhnliche, in den Kirchen gesungene, von J. F. Doles herrührende, sondern die andere, die von J. S. Bach erfunden sein soll und die sich trefflich zu derartiger Bearbeitung eignet.

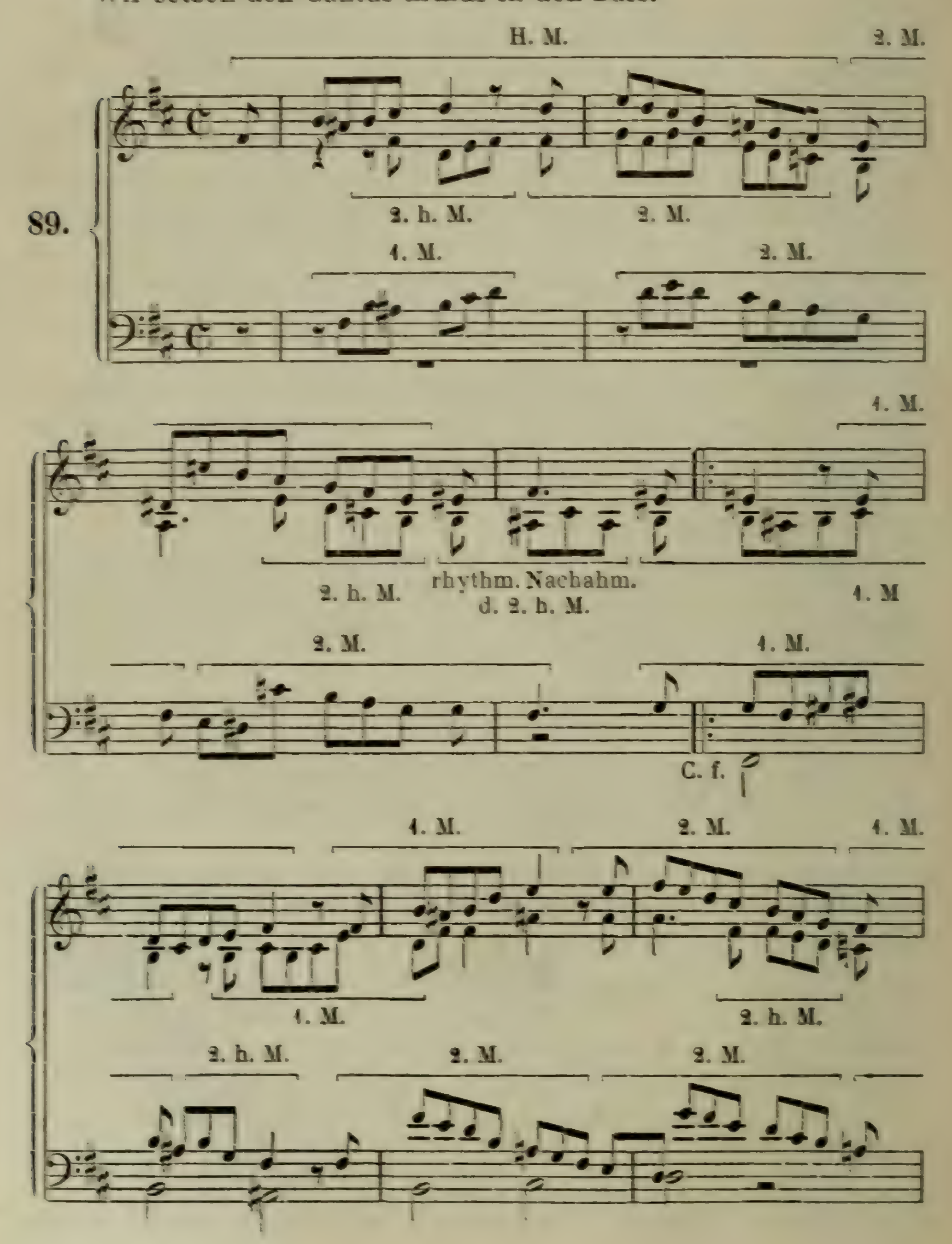
Die erste Verszeile (vergl. Beispiel 89) besteht aber nur aus 6 Noten, aus denen wir nicht gut ein zerlegbares Motiv bilden können, Wir nehmen die zweite zu Hülfe und gestalten das Motiv so:

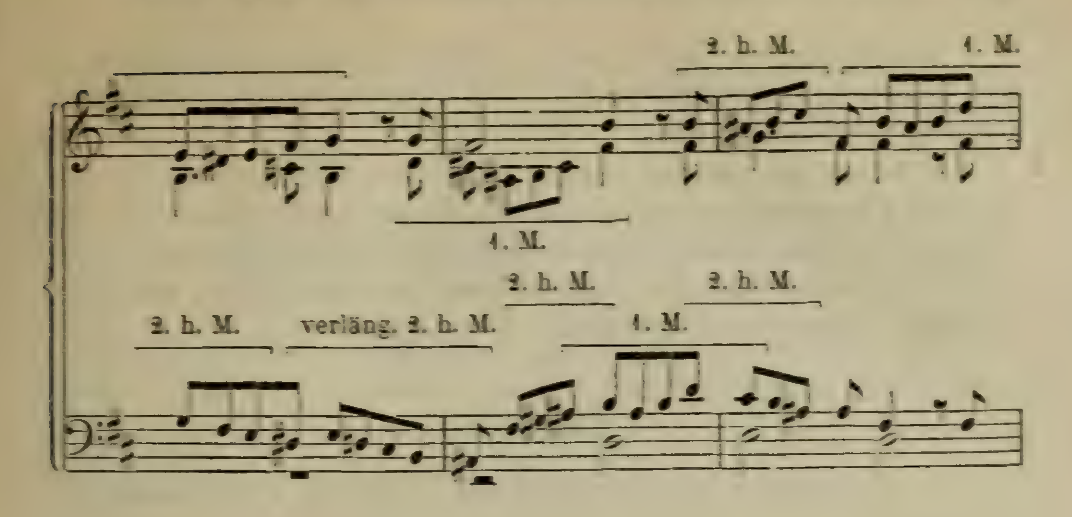
88. 

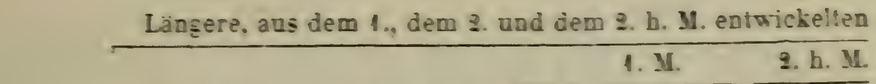
Es ist dadurch allerdings etwas lang geraten, eignet sich aber so trefflich zur Verarbeitung und namentlich zu kontrapunktischer Behandlung. Eine Schwäche des Motivs ist darin zu erblicken, dass das 3. Teilmotiv selbst melodisch sich vom 2. nur wenig unterscheidet. Wo die beiden Motive daher getrennt erscheinen, sind sie als h. 2. M. = halbes 2. Motiv angegeben, während die ganze der 2. Verszeile entnommene, aus 8 Noten bestehende Figur schlechthin als 2. Motiv bezeichnet ist. Eine Folge dieser Anlage des Motivs und des damit verknüpften Umstandes, dass das kleinere Motiv in dem grösseren bereits verarbeitet erscheint, ist eine gewisse Monotonie, die sich bei wiederholter Vorführung des ganzen 2. Motivs stark geltend macht,

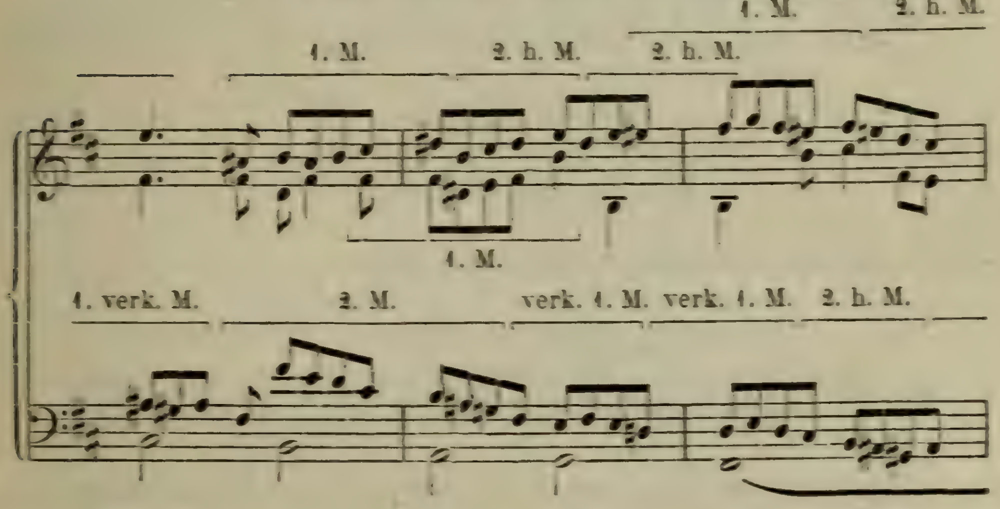
wozu noch kommt, dass es vermöge seiner ganzen Anlage rhythmische Änderungen gar nicht, melodische nur in sehr geringem Umfang verträgt. Es macht sich daher schon in der hier folgenden Ausarbeitung des ersten Teils des Chorals eine gewisse Erschöpfung geltend, die im zweiten Teil, dessen Vollendung wir dem Schüler überlassen, sich noch bemerklicher machen wird, wenn nicht das erste, sowie die Teilmotive mehr zur Verwendung herangezogen werden.

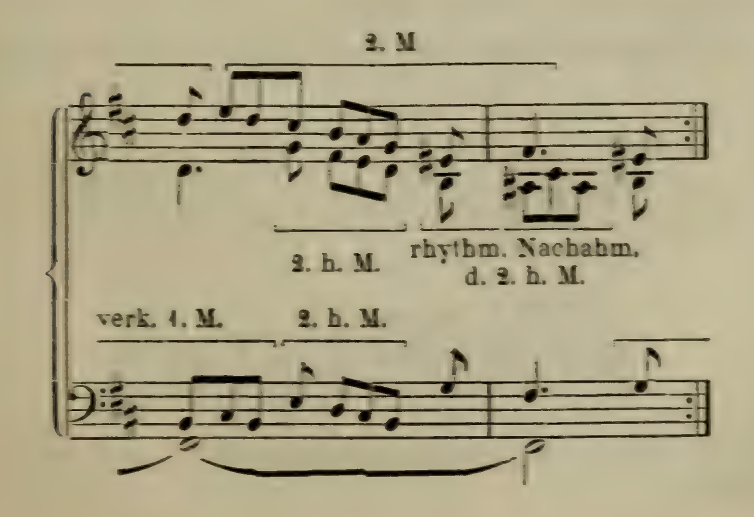
Wir setzen den Cantus firmus in den Bass.




2. h. M.
1. M.
1. M.
2. h. M.
2. h. M.
2. h. M.
verläng. 2. h. M.
1. M.


Längere, aus dem 1., dem 2. und dem 2. h. M. entwickelten


1. M.
2. h. M.
1. M.
2. h. M.
2. h. M.
1. M.
1. verk. M.
2. M.
verk. 1. M.
verk. 1. M.
2. h. M.

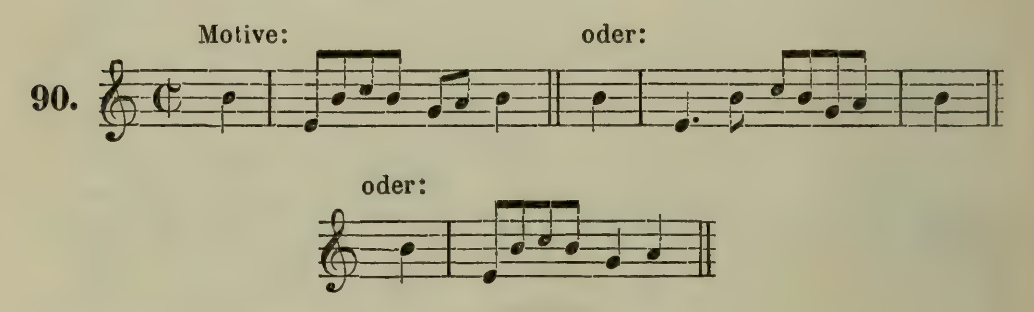

2. M
2. h. M.
rhythm. Nachahm.
d. 2. h. M.
verk. 1. M.
2. h. M.

Erklärungen: verk. 1. M. = verkürztes 1. Motiv, verl. 2. h. M. = verlängertes zweites Halbmotiv. — Im Übrigen dürfte die obige Darstellung verständlich sein.

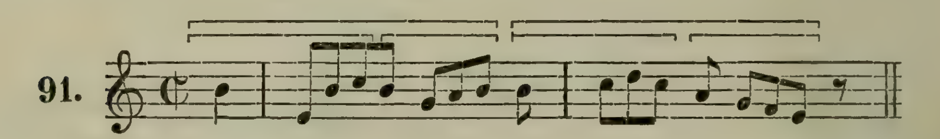
In Rücksicht auf den vorher erwähnten Übelstand der in der Art der Zusammensetzung des Motivs begründeten Monotonie sind Vorspiel, wie namentlich auch Zwischenspiele kurz gehalten. Auch hier ist die letzte Note des Cantus firmus als Orgelpunkt, und zwar bis zum Wiedereintritt des Cantus firmus, gehalten.

Aufgaben:

1. »Aus tiefer Not schrei ich zu dir«, nicht im »Aufgabenbuch« enthalten.

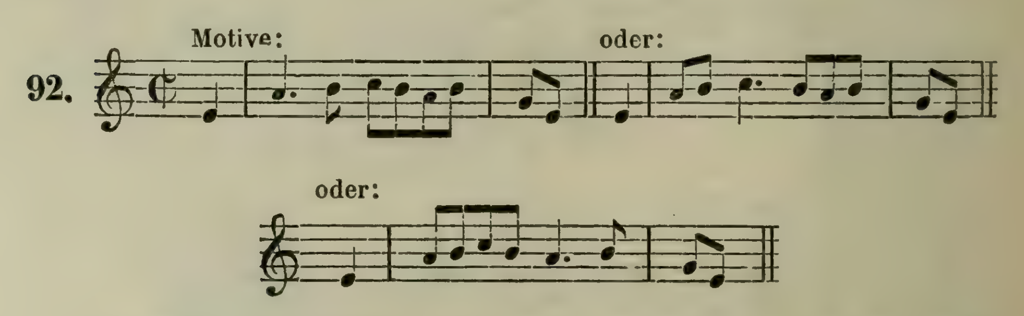


oder auch mit Benutzung zweier Verszeilen:

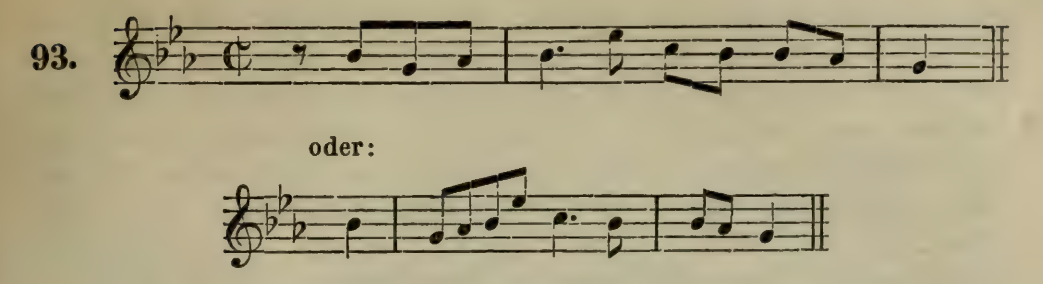


Monotonie ist hier, trotz der rhythmischen Gleichmässigkeit, weniger zu befürchten als in dem Beispiel 89, da die Teilmotive melodisch sich genügend unterscheiden.

2. »Wer nur den lieben Gott lässt walten«, S. 18 des »Aufgabenbuchs«.



3. »Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen —« S. 20 des »Aufgabenbuchs«.



Auch viele der früher gegebenen Choräle lassen sich in dieser Weise verarbeiten, wobei man die rhythmische Gestaltung des Motivs selbst besorge.

Man kann auch, anstatt des aus der ersten resp. den beiden ersten Verszeilen gebildeten Motivs, das Motiv jeder einzelnen Verszeile verarbeiten in der Weise, dass man am Schluss einer jeden Verszeile mit der Verarbeitung des neuen Motivs beginnt. In dieser Weise ist z. B. das Bach'sche Choralvorspiel »Aus tiefer Not« in *fis* moll ausgearbeitet. Dabei erhalten wir viel Material, zu dessen Verarbeitung uns keine genügende Gelegenheit geboten wird. Unsre Aufgabe soll aber darin bestehen, uns in einige wenige Grundgedanken zu vertiefen und aus ihnen alles herauszuholen, was überhaupt herauszuholen ist, nicht ein wenn auch noch so interessant gearbeitetes Stück an das andere zu setzen, wobei der Zusammenhang nur durch das Metrum und, teilweise, durch den Rhythmus erhalten wird. Zwar können wir immer Beziehungen schaffen durch kunstreiche Verwebungen der verschiedenen Motive untereinander und sonstige geistreiche Kombinationen, doch ist das hier nicht unsre eigentliche Aufgabe. Aus demselben Grunde vermeiden wir weiter darauf einzugehen, was sich alles mit einem Choral als Cantus firmus schaffen lässt, doch wollen wir die, die sich für solche Arbeiten interessieren, wenigstens darauf verwiesen haben. Da ist zuerst der Choralkanon, der darin besteht, dass man entweder einen Choral selbst, sofern er sich dazu eignet — es ist dies nicht oft der Fall — als Kanon in 2 Stimmen verarbeitet oder einen Kanon zum Choral schreibt (E. Fr. Richter, »Lehrbuch der Fuge«, Kap. 8.). Grosse Meisterschaft in den schwierigen Arten des Kontrapunkts ist immer zu loben und darum solche Übungen vom allgemeinen Standpunkt aus wohl zu empfehlen; unsere eigentliche Aufgabe, die freie Gestaltung, wird durch sie jedoch nur erschwert, denn abgesehen von aller sonstigen Beschränkung, wären wir selbst bei vierstimmiger Bearbeitung bezüglich der freien Bewegung im ersten Falle auf zwei, in letzterem Falle gar nur auf eine Stimme angewiesen, welch letztere wir nicht

einmal figurativ gestalten können, wenn der Kanon selbst in dieser Weise gehalten ist. Man sieht, das berühmte Wort »die Beschränkung lässt sich lieben, denn in ihr zeigt sich der Meister« hat auch wieder nur beschränkte Geltung. — Noch weniger wären hier am Platze Übungen in der sog. Choralfuge, die entweder aus einem fugierten Choral oder einer Fuge zum Choral als Cantus firmus (»Lehrbuch der Fuge«, Kap. 26.) besteht. Das Wesen der Fuge besteht überhaupt mehr in der strengen, als in der freien Nachahmung, wofür wir volles Verständnis voraussetzen.

Abteilung II.

Erweiterung der thematischen Arbeit und Anwendung derselben auf das Kunstwerk.

Hat uns in der ersten Abteilung die thematische Arbeit an sich beschäftigt, so werden wir jetzt die Art und Weise ihrer Anwendung auf das Kunstwerk kennen lernen. Die nächsten Versuche (Kap. 5) werden sich indessen von eigentlichen Kompositionsversuchen dadurch unterscheiden, dass wir Satz und Periode nicht gleich als etwas Fertiges hinstellen, sondern dieselben aus dem Motiv heraus entwickeln, wobei wir uns an unsre früheren Arbeiten anlehnen. Dann (Kap. 6) wird die Variation, dieses für das gesamte musikalische Schaffen hochwichtige, mit der thematischen Arbeit aufs Engste verwandte und sie gleichsam ergänzende Mittel musikalischer Darstellung, ausführlich besprochen werden. Weiterhin (Kap. 7) werden wir die thematische Arbeit in ihrer Anwendung auf die freien Formen kennen lernen, womit einige Winke über das Verfahren beim musikalischen Schaffen verbunden werden sollen.

Fünftes Kapitel.

Die Verarbeitung der zu Grunde gelegten Motive zu musikalischen Gebilden. Thematische Arbeit im weiteren Sinne.

Unsere Aufgabe wird darin bestehen, das Motiv oder vielmehr die Motive — denn in den selteneren Fällen (vergl. Beispiel 30) wird eine in sich abgeschlossene musikalische Bildung nur ein Motiv enthalten — zum Satz, überhaupt zur Form zu erweitern resp. zu

verarbeiten. An diesen Satz werden sich andere anreihen, anders geartet und gestaltet und doch den gemeinsamen Ursprung erkennen lassend, in so fern ihnen dieselben Motive ganz oder teilweise zu Grunde liegen. Dies letztere ist, was man thematische Arbeit in weiterem Sinne nennt, zum Unterschied von der thematischen Arbeit im engeren Sinne, unter welcher man die Verarbeitung des Motivs innerhalb desselben Satzes (resp. derselben Periode) versteht. Man vergl. darüber S. 1.

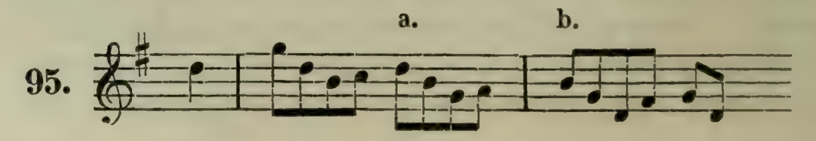
Wir stellen uns die Aufgabe, einen Satz zu schreiben, der im $^4/_4$ Takt stehen, dreistimmig gehalten und nicht länger als 4 Takte sein soll. Dazu brauchen wir weiter nichts als ein kurzes Motiv. Wir haben oben bemerkt, dass der Satz nur in den selteneren Fällen ein einziges Motiv enthält; gleichwohl wäre es ein ganz falsches Verfahren, erst sämtliche Motive erfinden und dann dieselben mühsam zum Satz zusammenschweissen zu wollen. Dabei würde nicht viel herauskommen. Wir haben schon bei anderer Gelegenheit betont, dass innere Notwendigkeit das gesamte musikalische Schaffen bestimmt. Was wir brauchen, wird die Folge zeigen. Ein einziges Motiv muss genügen, ein einziger Grundgedanke. Diesen halten wir fest: alles andre wird sich dann spielend von selbst einstellen.

Getreu dem früher ausgesprochenen Grundsatz (S. 15) wollen wir bei der Wahl des Motivs selbst nicht zu wählerisch verfahren. Jedes Motiv wird und muss passen, wenn es sich nur gut verarbeiten lässt. Dass die eigentliche Komposition in dieser Hinsicht höhere Anforderungen stellt, ist selbstverständlich, darf uns hier aber weiter nicht irre machen. Dabei soll das Motiv kurz und nicht zerlegbar sein. Wenn wir einen Bau aufführen, nehmen wir dazu nicht bereits zusammengemauerte Steine, sondern setzen einen sorgfältig über den andern.

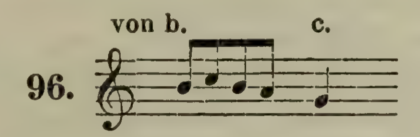
Das Motiv sei das folgende:



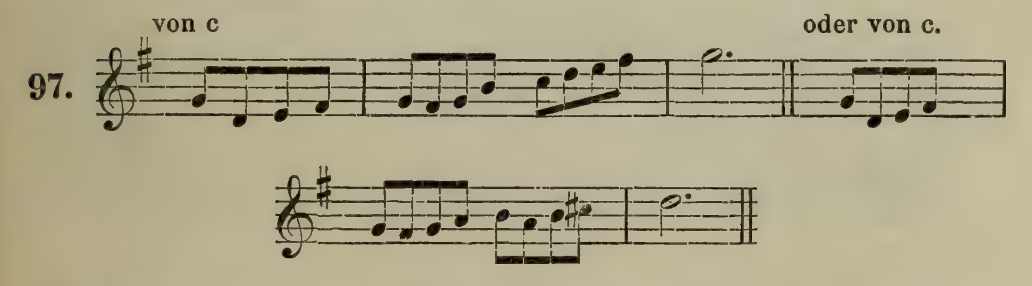
Es ist unscheinbar genug, genügt aber vollkommen für unsere Zwecke. — Wir bauen nun weiter. Die letzte Note des Motivs, *c*, sagt uns deutlich, wie wir weiter zu gehen haben, denn wir können sie nur als durchgehende oder als Wechselnote behandeln. Wir ziehen das erstere vor und formen die ersten 2 Takte (d. h. den ersten Abschnitt des Satzes) in folgender Weise, indem wir dabei nur das eine Motiv zu Grunde legen:



Das wäre jedoch langweilig. So können wir höchstens den Anfang einer Etüde oder einen in der Mitte des Tonstücks vorkommenden, zur Verbindung einzelner Teile oder zur Verlängerung resp. Fortsetzung dienenden Lauf gestalten, nimmermehr aber etwas, was uns als Thema dienen soll. Schon jetzt macht sich das Verlangen nach etwas Neuem geltend, das wir unbedingt befriedigen müssen. Die Gelegenheit, anders weiter zu gehen, bietet sich an zwei Stellen dar, nämlich bei a und b. Wir benutzen die letztere und bilden von b an das Weitere in folgender Weise:



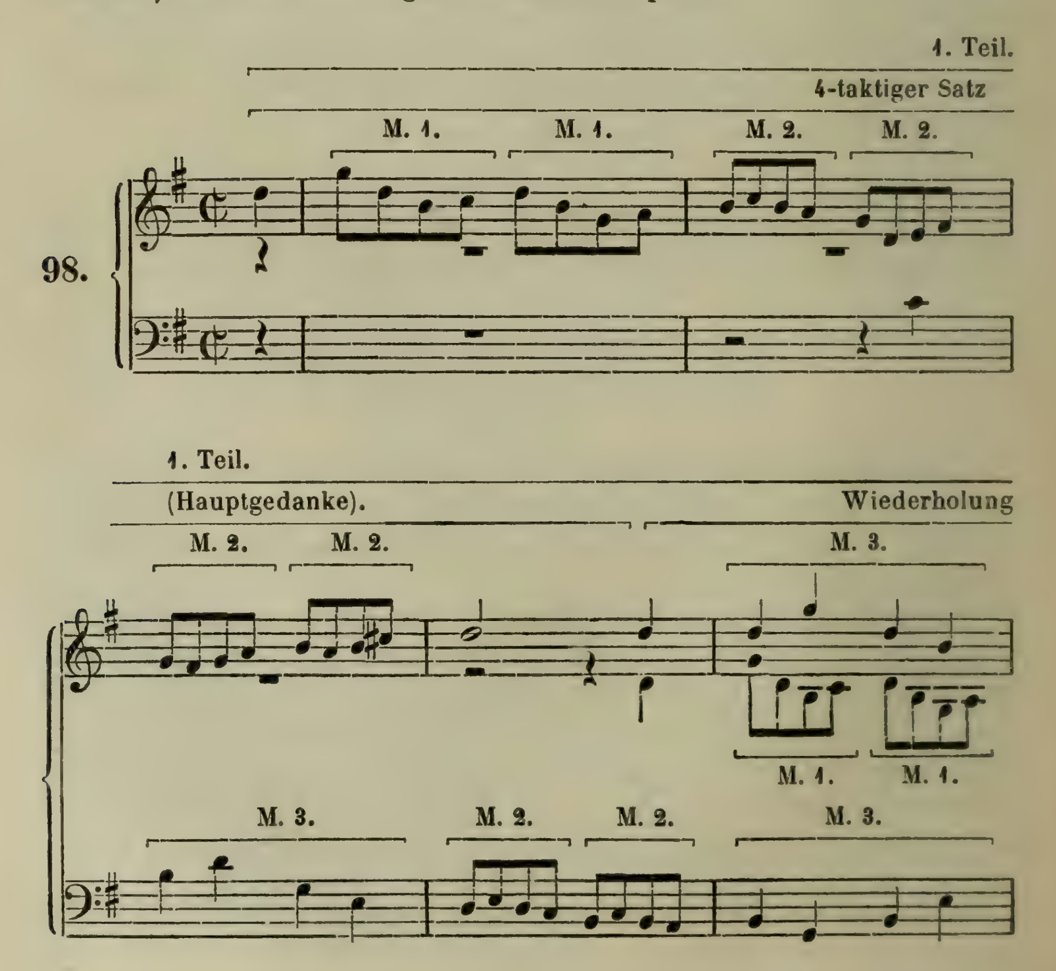
d. h. wir führen ein neues Motiv ein, noch unscheinbarer als das erste, an welches es sich rhythmisch anschliesst (was natürlich nicht notwendig ist), aber doch melodisch von ihm verschieden. Durch dies neue Motiv erhalten wir auch alles sonst noch zur Fertigstellung des Satzes Nötige, denn wir brauchen die erhaltene Figur nur umzukehren und gangartig weiterzuführen, mit Schluss entweder in der Tonika oder der Dominante, so ist der Satz fertig, und wir haben alles zur Bildung eines in einfacher Liedform gehaltenen Tonstücks erforderliche:

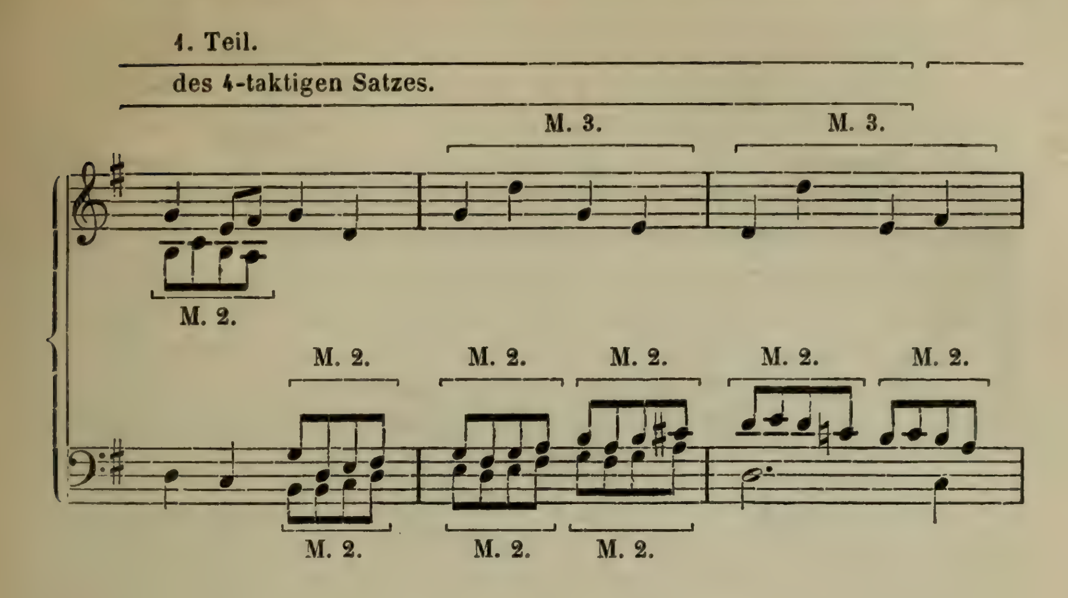


Dass der Gedanke nicht besonders originell ist, soll sofort zugegeben werden. Indessen kommt darauf hier nicht das Mindeste an: wir werden gleich sehen, wie äusserst brauchbar er zur Verarbeitung ist.

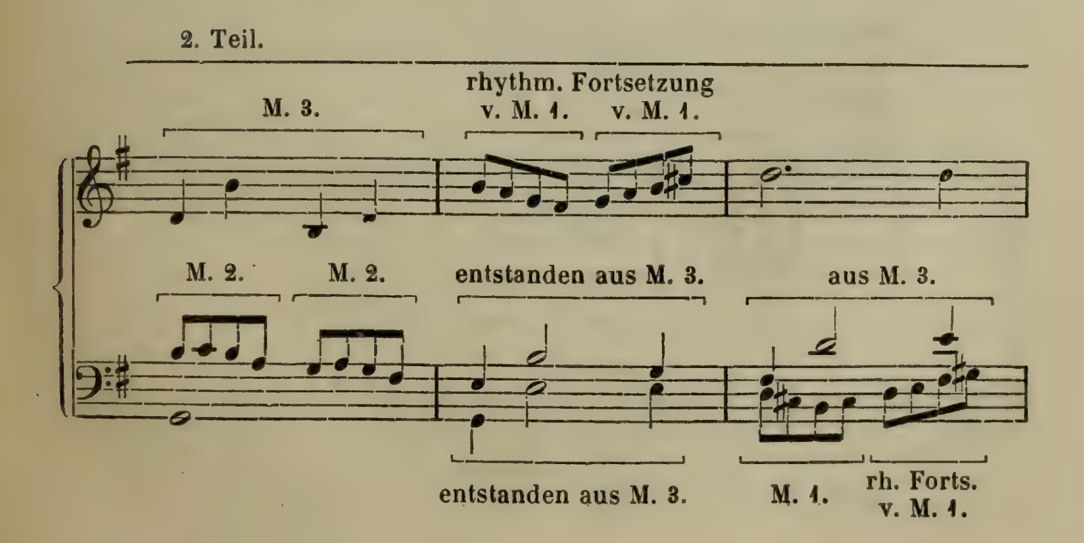
Betreffs der weiteren Fortführung bieten sich uns nun wieder zwei Wege dar. Entweder wir benutzen die erste der unter 97 wiedergegebenen Fassungen, mit dem Schluss in der Tonika, schliessen also die Satzbildung vollkommen ab. Aus formellen und sonstigen Gründen (s. S. 87) würden wir dann den Satz zu wiederholen haben, was sehr monoton wäre, da Anfang und Ende desselben immer nur in der Tonart der Tonika gehalten sind, zu vorübergehenden Modulationen auch sonst keine Gelegenheit ist. — Oder wir benutzen die zweite Fassung mit dem Schluss in der Tonart der Dominante

(*D* dur). Dabei können wir wieder auf zweierlei Weise verfahren: entweder wir bilden einen neuen Satz, dem die Motive des ersten zu Grunde liegen und der ganz oder hauptsächlich so wie der erste gehalten ist, jedoch in der Tonart der Tonika schliesst, wodurch der erste zum Vorder-, der zweite zum Nachsatz wird, mithin eine achttaktige Periodenbildung entsteht. Oder wir wiederholen den ersten viertaktigen Satz genau so, wie er ist, wobei wir für Veränderung dadurch sorgen können, dass wir die Melodie in die Mittelstimme verlegen und die Begleitung anders gestalten. — Auf die letztere Art verfahren wir denn jetzt und erhalten durch Wiederholung einen ersten Teil von 8 Takten, dem sich ein zweiter und dritter Teil von gleicher Länge anschliessen sollen. Die Form ist somit die denkbar einfachste; es handelt sich hier eben nicht darum, dieselbe von ihrer interessantesten und kompliziertesten Seite kennen zu lernen, sondern lediglich darum, das Entstehen derselben aus dem Grundstoff zu verfolgen. Wir geben zunächst den ganzen 24-taktigen Liedsatz, um eine Übersicht über das Ganze zu gewinnen und um nicht genötigt zu sein, unsere Erklärung durch Beispiele zu unterbrechen, wodurch wir zugleich an Raum sparen:

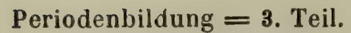



1. Teil.
des 4-taktigen Satzes.
M. 3.
M. 3.
M. 2.
M. 2.
M. 2.
M. 2.
M. 2.
M. 2.
M. 2.
M. 2.
M. 2.

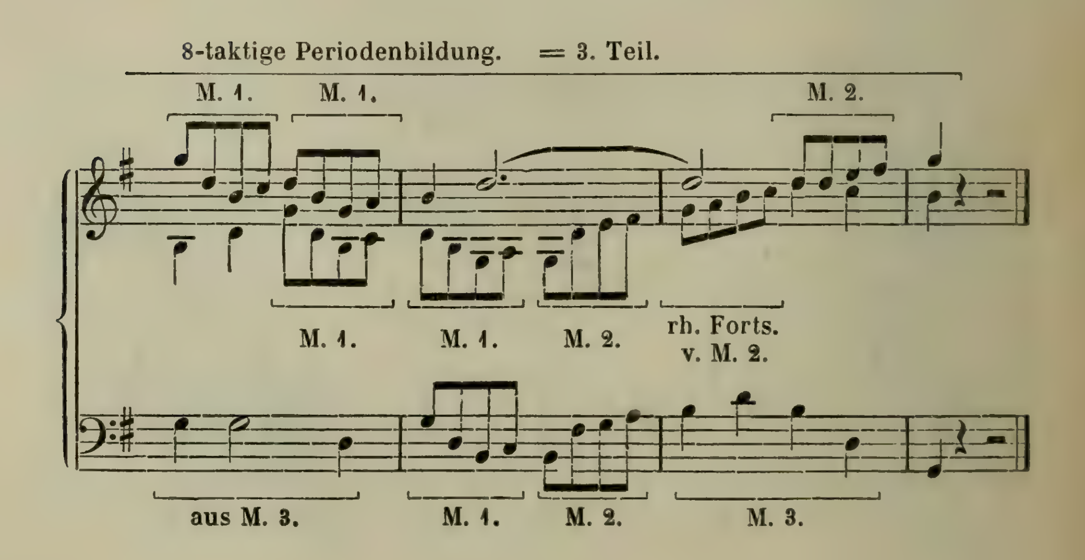

2. Teil.
M. 2.
M. 2.
M. 3.
M. 2.
M. 2.
M. 3.
M. 2.
M. 2.
M. 3.


2. Teil.
M. 3.
rhythm. Fortsetzung
v. M. 1.
v. M. 1.
M. 2.
M. 2.
entstanden aus M. 3.
aus M. 3.
entstanden aus M. 3.
M. 1.
rh. Forts.
v. M. 1.


2. Teil.
8-taktige
M. 1.
rh. Forts. v. M. 1.
NB.
M. 1.
M. 1.
M. 1.
aus M. 3.
M. 2.
rh. Forts. v. M. 2.
aus M. 3.


Periodenbildung = 3. Teil.


M. 3.
M. 1.
M. 2.
M. 2.
M. 2.
M. 2.
M. 2.
M. 1.
M. 2.
M. 2.
M. 2.
M. 2.
M. 2.


8-taktige Periodenbildung. = 3. Teil.
M. 1.
M. 1.
M. 2.
M. 1.
M. 1.
M. 2.
rh. Forts. v. M. 2.
aus M. 3.
M. 1.
M. 2.
M. 3.

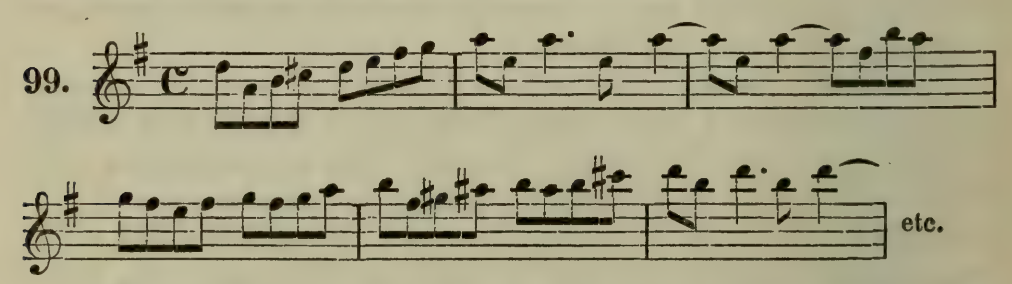
Der 2. Teil beginnt mit dem 9. und schliesst mit dem 16. Takt. Er zerfällt, wie der 1., in 4 deutlich erkennbare Abschnitte von je 2 Takten und sollte eigentlich auf der Tonika bei NB. abschliessen. Vollkommene Ganzschlüsse scheiden jedoch die einzelnen Teile zu sehr von einander: es ist daher, um der Verbindung mit dem nächsten, dem 3. Teil natürlicher und fliessender zu gestalten, bei NB. ein Trugschluss angebracht, ein Verfahren, das uns bereits bekannt ist, da wir es am Schlusse und namentlich beim Eintritt der Verszeilen im figurierten Choral als besonders empfehlenswert hingestellt haben. Der 3. Teil bringt in der Hauptsache eine Wiederholung des 1., doch ist, wegen der verschiedenen Nachahmungen in den andern Stimmen, die Melodie an einigen Stellen (im 2. und 6. Takt) etwas geändert, was nichts schadet, da die andern Stimmen den Rhythmus resp. das Motiv fortführen, wodurch im Grossen und Ganzen der Grundcharakter resp. die Aehnlichkeit mit dem 1. Teil gewahrt bleibt. Der Schluss musste natürlich in der Tonart der Tonika erfolgen, infolge dessen der 3. ganze Teil zum Unterschied vom 1. den Charakter einer Periode erhält.

Bezüglich der Einzelheiten der Ausführung: wie wir gesehen haben, enthält das 4 Takte lange Thema nur 2 Motive. Wir führen es zunächst in der Oberstimme (Sopran) ohne alle Begleitung ein; da das aber bei seiner geringen Bedeutung und rhythmischen Gleichmässigkeit 4 Takte hindurch zu langweilig wäre, lassen wir schon am Ende des 2. Taktes die Unterstimme begleitend eintreten. Diese Begleitung, ohne alle Nebenabsicht und nur nach den Regeln der Stimmenführung auf das Papier hingeworfen, ergiebt aber zu unserer Ueberraschung ein neues Motiv, das nicht nur zur Begleitung äusserst tauglich ist, sondern auch abwechselnd mit den andern Motiven sich in der melodieführenden Stimme (vgl. 10. und 12. Takt) trefflich verwenden lässt. Aus diesen 3 Motiven heraus hat sich nun der ganze Satz entwickelt. Alles andere ist entweder nur Phrase zufällig entstanden und vorübergehend, z. B. die Wendung im Sopran im 6. Takt (die sich übrigens rhythmisch sehr an M. 3 anschliesst), oder es hat sich aus einem der 3 Motive von selbst ergeben, wie die beiden Figuren im Sopran im 13. Takt, die sich rhythmisch an Motiv 1 und 2 anschliesen, oder die Figur im Tenor in demselben Takt, die rhythmisch dem Motiv 3 zwar nicht gleicht, aber doch offenbar aus ihm entstanden ist. Was wir sonst noch finden, wie z. B. die aus 2 Noten bestehende Figur im Bass im 8. Takt, dient nur zur harmonischen Füllung und ist von keiner Bedeutung für das Ganze, obgleich sich selbst diese Figur im 9. und 11. Takt (ebenfalls im Bass) verwertet findet, was aber als Zufall (der übrigens beim musikalischen Schaffen keine unbedeutende Rolle spielt) aufzufassen ist.

Wenn wir oben sagten, dass der 3. Teil in der Hauptsache

eine Wiederholung des 1. bringe, so bezieht sich das selbstverständlich nur auf den Umstand, dass das Thema (der 4taktige Hauptgedanke) in der Hauptsache unverändert wieder vorgeführt wird. Sonst ist die Führung der einzelnen Stimmen ganz anders gehalten, weshalb dieser 3. Teil mehr als Variation oder besser variierte Wiederholung zu betrachten ist. (S. 86 f.)

Zu diesem einfachen Liedsatz von 24 Takten komponiere man einen Seiten- resp. Mittelsatz, wodurch der erste zum Hauptsatz wird und das Ganze die zusammengesetzte Liedform erhält. Der Seitensatz kann gleich lang sein oder kürzer, unter Umständen auch länger, kann dreiteilig oder auch zweiteilig gehalten sein, kann ganz neue, mit denen des Hauptsatzes in Kontrast stehende oder auch verwandte Motive bringen. Bestimmtes lässt sich darüber nicht aufstellen, indessen ist auch hier das Unsymmetrische immer das Unzulängliche. — Das Motiv zum Seitensatz erfinde man selbst. Für die, welche einer Anregung bedürfen, sei das folgende gegeben:

99.


Wir haben den Gedanken hier 6 Takte ausgesponnen: man möge indessen ganz selbständig verfahren und sich nur an die Motive der beiden ersten Takte halten.

Nach dem Seitensatz kommt die übliche Wiederholung des ganzen Hauptsatzes, der sich der Schlusssatz anreiht, der aber auch oft in derartigen Stücken fehlt. Neue Motive werden in dem Schlusssatz nie vorgeführt, sondern immer nur die alten, wobei man das Interesse durch möglichst interessante Kombinationen zu steigern suchen muss (vgl. S. 48). Über die Ausdehnung des Schlusssatzes lässt sich nichts Bestimmtes sagen; in neueren, namentlich in Sonatenform gehaltenen Kompositionen hat er sehr oft den Charakter einer 2. Durchführung und pflegt darum mitunter von grosser Länge zu sein. Es kommt dabei natürlich viel auf den zu Grunde liegenden Stoff an; glaubt der Komponist, ihn erschöpft zu haben, so muss er abbrechen. Doch muss er das auch oft thun, wenn er noch Manches zu sagen hätte, da das richtige Verhältnis der einzelnen Teile zu einander schliesslich doch noch wichtiger als alle wenn auch noch so geistvolle Detailarbeit ist.

Statt eines Seitensatzes kann man auch deren 2 haben, die dann aber ziemlich kurz gehalten sein müssen. Man kann auch den

Seitensatz wiederholen, wobei man ihn nach einer anderen, gewöhnlich verwandten Tonart transponiert. In solchen Fällen pflegt stets eine Wiederholung des Hauptsatzes zwischen und nach den einzelnen Seitensätzen stattzufinden, die man aber, um dem Stück keine unangemessene Ausdehnung zu geben, öfters verkürzt. Für unsre Übungen sind diese ausgedehnten Formen nicht zu empfehlen, da wir dadurch wohl mehr Motive erhalten, aber in Folge der knapperen Fassung der einzelnen Sätze dieselben nicht so ausbeuten können.

Von der eigentlichen Komposition unterscheiden sich diese Versuche formell gar nicht, wohl aber einigermassen durch ihren Inhalt und die Art ihrer Ausarbeitung. Eine solche konsequente und gehäufte Verwertung der Gedanken, wie wir sie im Beispiel 98 finden, ist in der freien Komposition nicht immer am Platze: es spielen da sehr viele andere Dinge mit, die berücksichtigt werden müssen und die an geeigneter Stelle (im 7. Kap.) ihre Erklärung finden werden. Auch ist strenge Stimmenführung, wenigsten in der Weise, wie wir sie durchgeführt haben, in der freien Komposition nicht immer anwendbar, am wenigsten in der Klavierkomposition, die einen ganz eigenen Satz erfordert, verhältnismässig am meisten noch im Streichquartett, das nach der reinen Vokalmusik den Anforderungen des sog. reinen Satzes unter allen Kunstgattungen am meisten gerecht wird. — Dass wir die Auswahl der Themen sorgfältiger treffen müssen, ist schon angedeutet worden, denn kein Kunstwerk wird Beachtung finden, das nicht durch Eigenart der Erfindung fesselt.

Die Motive erfinde man selbst, jedoch seien hier einige gegeben für solche, die zwar sonst recht Tüchtiges leisten, aber keine rechte Initiative haben. Es bleibt ihnen übrigens überlassen, den Gedanken nur teilweise zu benutzen, sich etwa mit einem Teilmotiv oder mit der blossen Andeutung eines solchen zu begnügen. (S. darüber weiter unten nach den Aufgaben.) Alles andere müssen sie selbst erfinden. Eins aus dem Andern logisch entwickeln ist richtige Künstlerart. Das schliesst natürlich nicht aus, dass neue mit den vorhergehenden in vollständigem Kontrast stehende Motive auftreten dürfen und sollen: immer aber darf das nur an ganz bestimmter Stelle geschehen, wo wir das Bedürfnis nach etwas Neuem haben und es befriedigen müssen. Diese Erkenntnis muss spontan sein; nie soll man vorher ausklügeln und austüfteln, was man an der oder jener Stelle bringen will, sondern es muss beim Schaffen sich alles als notwendige Konsequenz der Dinge ergeben. Doch gelten unsere Bemerkungen mit einer gewissen Beschränkung: ein gross angelegtes Kunstwerk bedarf gewisser Vorausbestimmungen, die ausser der Form auch andere Dinge betreffen.

Aufgaben.

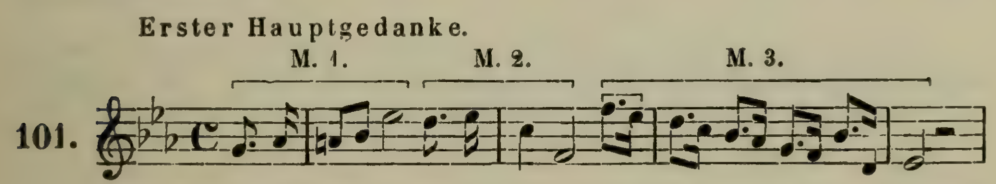


Kann man die Motive so nicht brauchen, so mag man sie rhythmisch oder auch melodisch umändern. Es soll mit der Aufstellung derselben überhaupt nur eine Anregung gegeben sein.

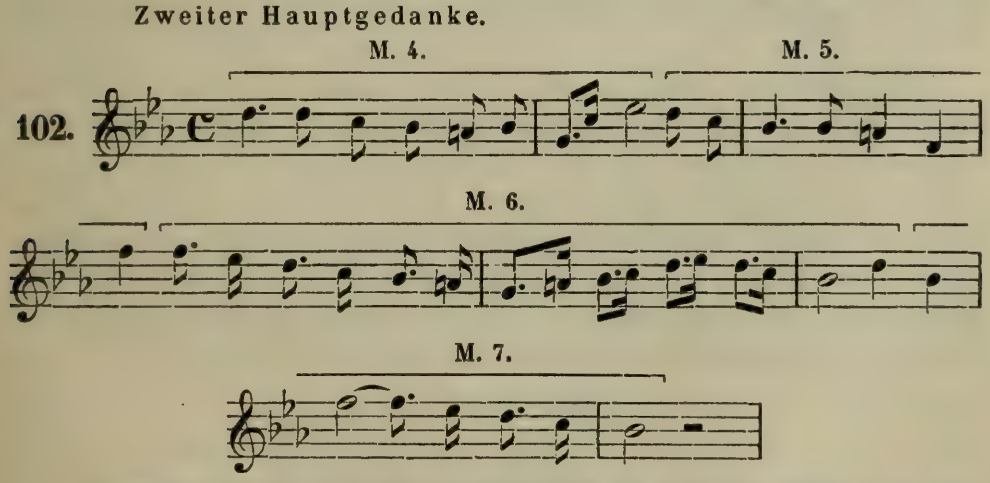
Eine sehr nützliche Übung ist es auch, ein längeres eigenes oder fremdes Thema in die einzelnen Bestandteile zu zerlegen und so zu verarbeiten. Es ist uns dann von vorn herein Alles gegeben, was wir brauchen, und wir haben in geschickter Weise die einzelnen Teile so mit einander zu verbinden, dass man ihre Beziehungen wahrt und dass man ganz besonders nie das Gefühl hat, als wenn sie (die einzelnen Teile) nicht zu einander gehörten. Diese Art der Verarbeitung setzt aber grosse Meisterschaft in der Bewältigung des rein Formellen voraus. Sie gehört darum zu den schwierigsten Aufgaben, die man dem Schüler stellen kann, wenigstens wenn sie in der Art vorgenommen wird, die wir hier im Auge haben. Dass es hier ohne gewisse Vorausbestimmungen nicht abgehen kann, ist klar, allein unsere Aufgabe ist auch hier eine ganz andere. Alle Motive sind uns gegeben und Neues können wir nur in sehr beschränktem Grade aus ihnen herausholen, insofern der Komponist in dieser Hinsicht gewöhnlich bereits thätig gewesen ist (vgl. S. 83). Der Nutzen dieser Übungen besteht darin, dass wir lernen, unsere Gedanken zu ordnen. Kein Kunstwerk kann ohne solche Gedankenordnung bestehen. Oft rühmt man die Begabung (resp. die Erfindungskraft) eines Komponisten, sagt aber von ihm, er wisse nur durch Einzelheiten zu interessieren, oder das Kunstwerk halte nicht das, was es im Anfang verspreche und dgl. mehr. Derartige Urteile lassen sich dahin zusammenfassen, dass es der Künstler nicht versteht, mit seinen Ideen Haus zu halten, dass er an einzelnen Stellen überladet, an andern Stellen vermissen lässt, Nebensächliches zu lange ausspinnt, Hauptsächliches nicht genügend ausführt, die interessantesten Wendungen nicht an der richtigen Stelle bringt, keine Steigerung anzubringen weiss und dgl. Selbstverständlich werden solche Mängel immer mehr in gross und breit als in kleiner angelegten Kunstwerken

zu Tage treten, daher es viele Komponisten giebt, die reizende kleine Klaviersachen und Lieder schreiben, gänzlich Unbefriedigendes aber, wenn sie sich im Quartett oder der Symphonie versuchen. Dass systematische Studien sehr viel dazu beitragen können, derartige Mängel zu beseitigen, ist ganz unzweifelhaft.

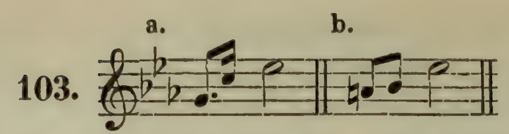
Wir wählen zu unserer Arbeit die Arie aus dem »Freischütz«: »Durch die Wälder, durch die Auen«. In ihrer ganzen Ausdehnung können wir sie aber nicht brauchen; wir schälen nur den eigentlichen Kern heraus und lassen Wiederholungen, sowie die meisten der durch vokale Rücksichten bedingten Ausdehnungen unbeachtet, ein Verfahren, welches wir bei Besprechung der Auswahl eines passenden Themas zum Zweck der Variation ebenfalls einschlagen müssen (s. S. 99f.). Die Melodie stellt sich dann in ihren einzelnen Hauptteilen so dar:



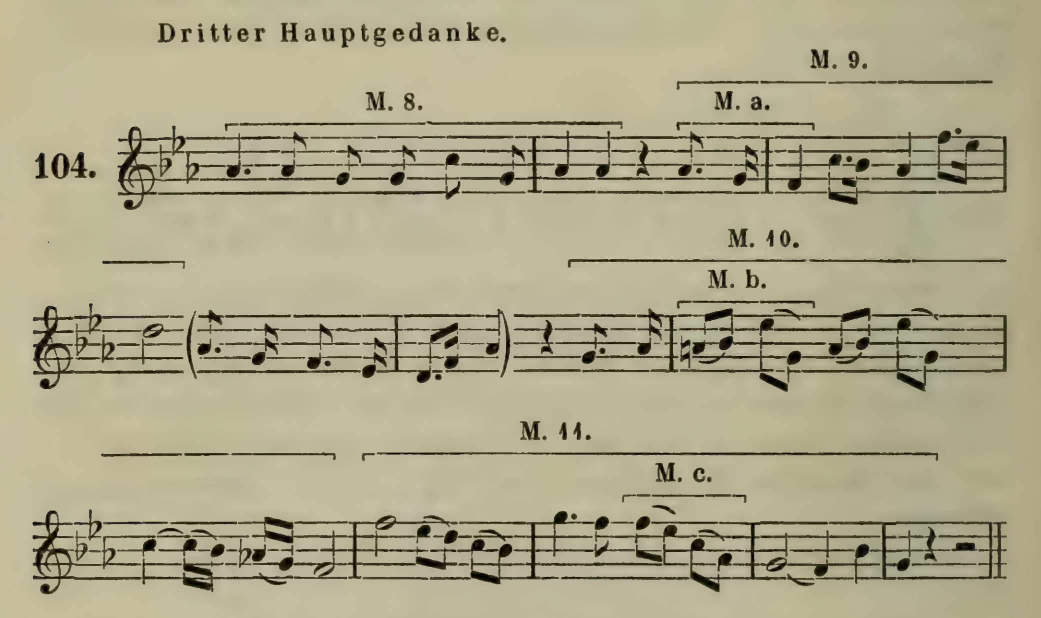
Dieser Hauptgedanke wird auch unserem Hauptsatz zu Grunde liegen. Er zerfällt in 3, übrigens auch durch das Wort, deutlich von einander geschiedene Motive. Das 3. Motiv ist eigentlich eine gangartige Erweiterung eines nur aus 2 Noten bestehenden Motivs, doch nehmen wir es hier als ein ganzes, um uns nicht gar zu sehr ins Einzelne zu verlieren und die Übersicht dadurch zu erschweren.



Derselbe wird unserem 1. Seitensatz zu Grunde liegen. Er zerfällt in 4 grössere Motive, die sich alle wieder in kleinere Motive zerlegen lassen, wovon wir für jetzt absehen, da wir bei der Fülle an Motiven sie in verkleinerter Gestalt kaum verwenden können. Motiv 4 lehnt sich in etwas an Motiv 1 an, insofern die Phrase (a):



offenbar aus der des ersten Motivs (b) entstanden ist. Motiv 5 ist selbständig gehalten, zeigt aber nichts Charakteristisches. Motiv 6 stimmt rhythmisch ganz, melodisch zum grossen Teil mit Motiv 3 überein, auch Motiv 7 zeigt Aehnlichkeit mit diesem. Das wird unsere Arbeit erschweren; denn es ist klar, dass wir in Folge dessen weder Motiv 3 noch Motiv 6 und 7 genügend werden verarbeiten können, umsomehr da sich, wie wir gleich sehen werden, Motiv 9 auch an Motiv 3 etwas anlehnt.



Hier brechen wir ab. Die Melodie dehnt sich noch 6 Takte weiter aus, die aber in musikalischer Hinsicht nichts Neues oder Interessantes bringen und die wir deswegen ganz beiseite lassen wollen, da unser Material bereits ein derartig reichhaltiges ist, dass wir, wie unsere Ausarbeitung zeigen wird, es nicht vollkommen werden bewältigen können. Aus demselben Grunde lassen wir die eingeklammerte Stelle weg, der die schalkhaft gemeinten Worte — dieselben sind gesperrt gedruckt — unterliegen:

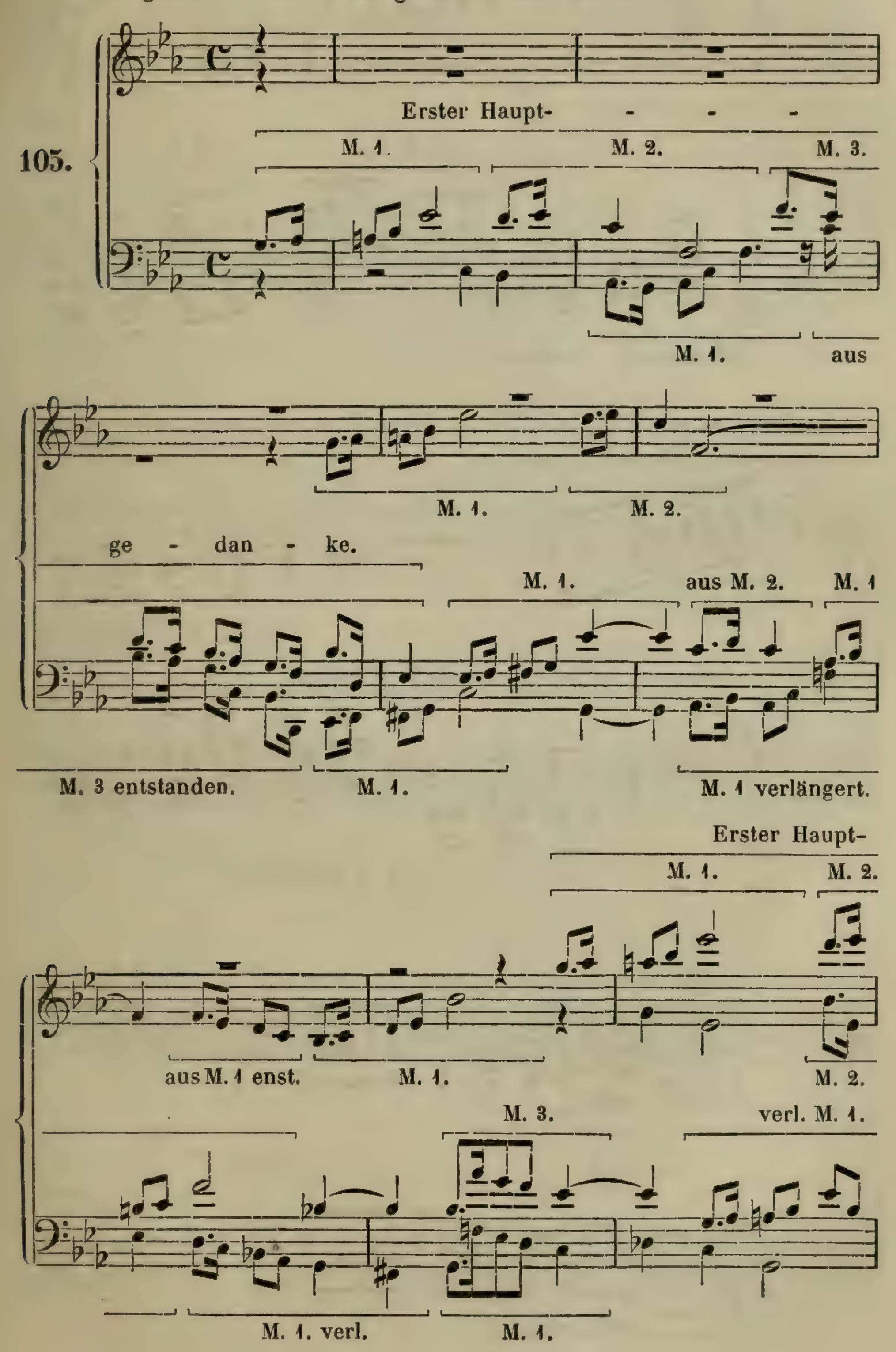
»Und wie über eignes Glück,
Drohend wohl dem Mörder,
Freute sich Agathens Liebesblick.«

Dieselben passen nicht in den sentimentalen Rahmen des Ganzen; der Komponist hat darum auch nicht den richtigen Ausdruck gefunden und finden können, und es ist auffallend, dass er, feinfühlend und hochgebildet wie er war, den Textdichter nicht veranlasst hat,

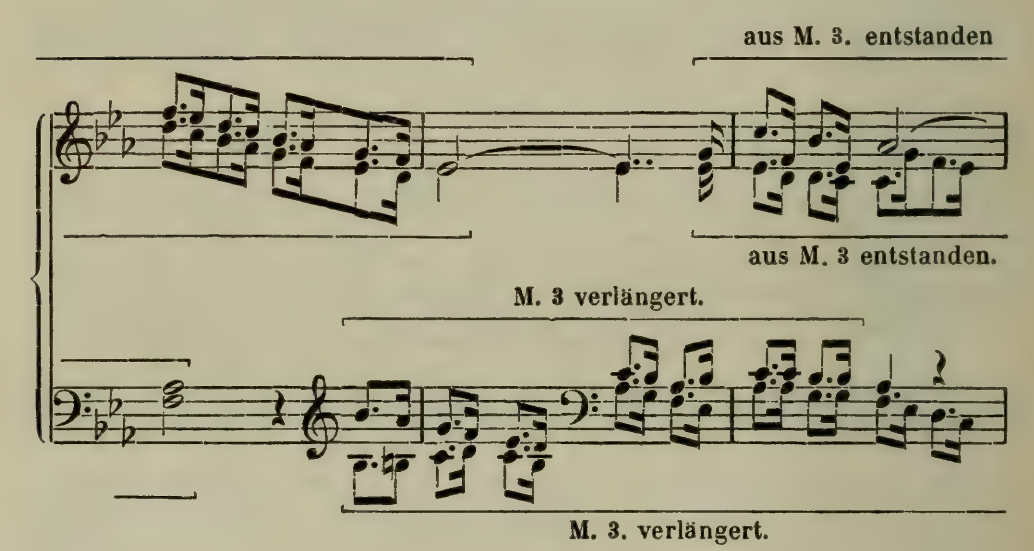
diese drollig sein sollende Albernheit zu beseitigen. Abgesehen davon lehnt sich auch dies Motiv wieder an die Motive 3, 6, 7 und 9 an, so dass es vollständig entbehrlich ist.

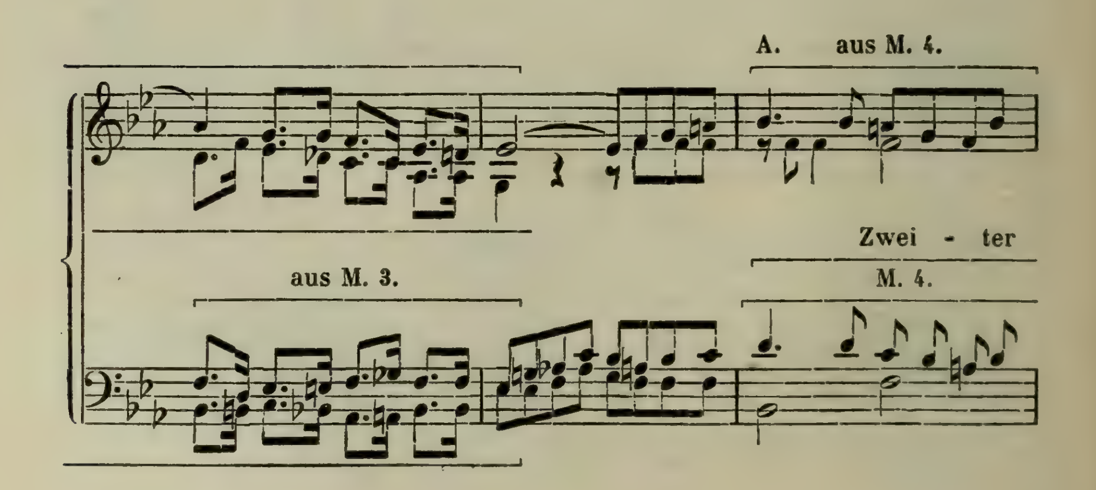
Wir geben zunächst die ganze Arbeit wieder:

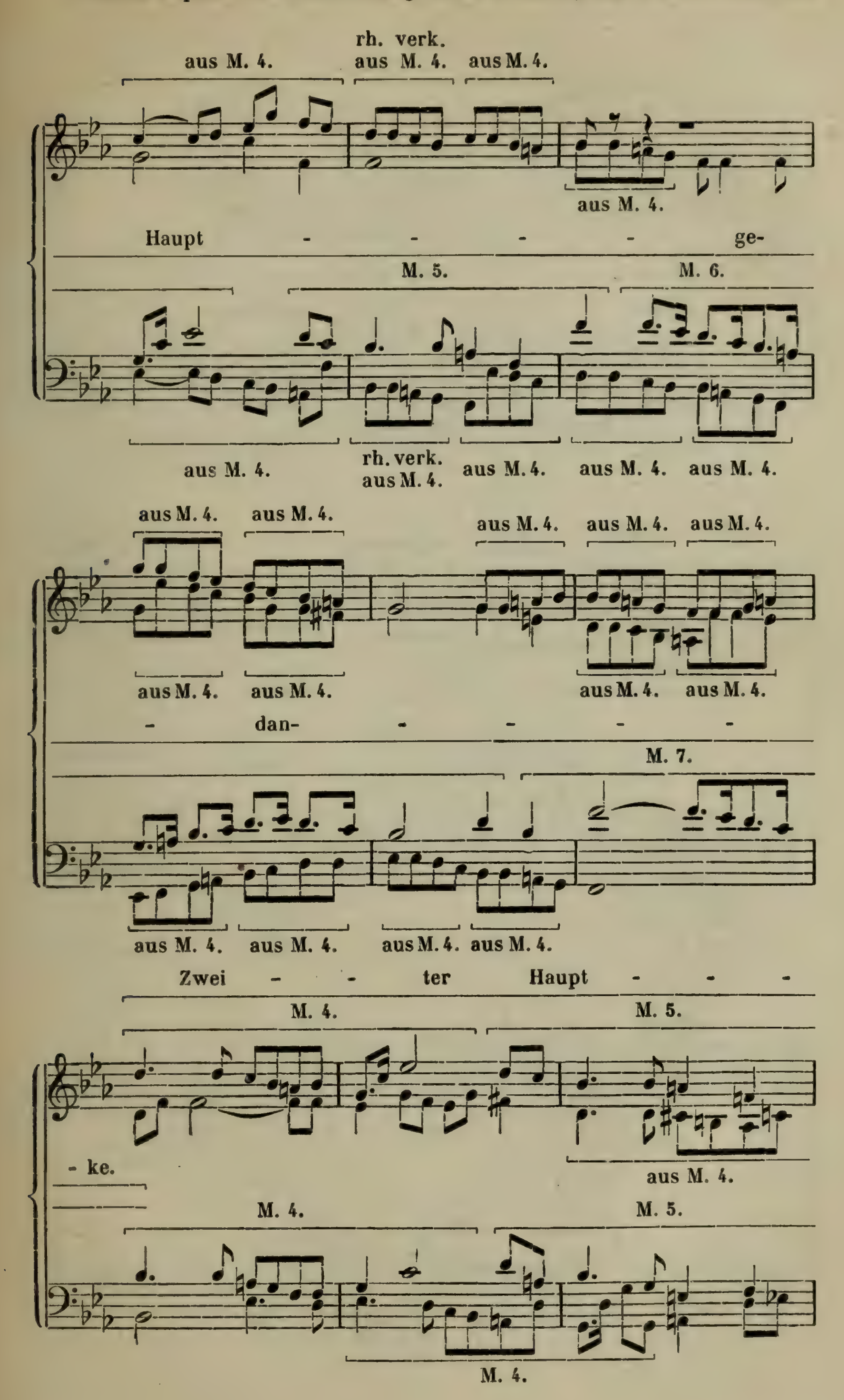
105.



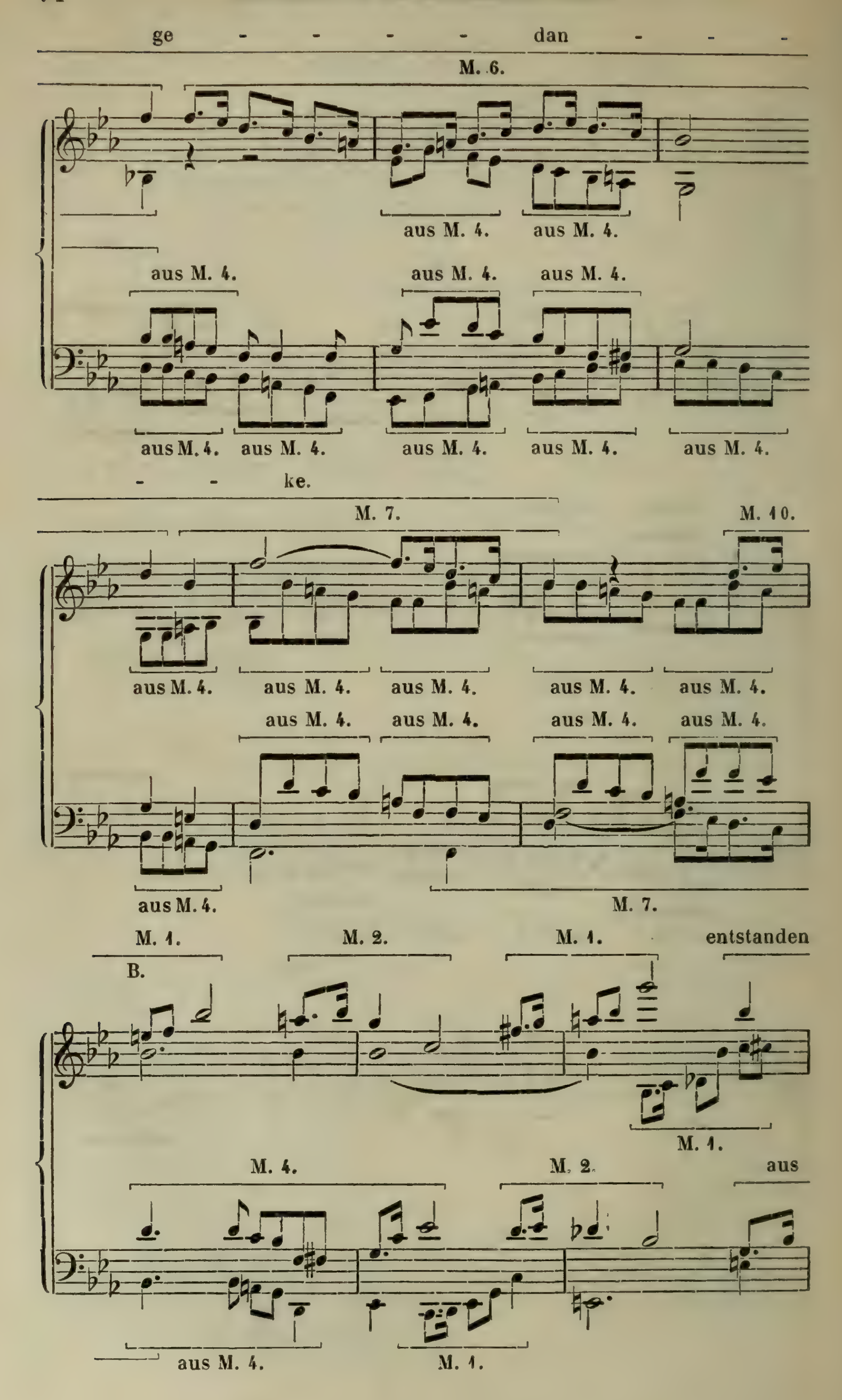

ge - - dan - ke.
M. 3.
M. 3.
M. 3.
aus M. 3.
M. 3.
M. 1. verl.
aus M. 1.
M. 3.


aus M. 3. entstanden
aus M. 3 entstanden.
M. 3 verlängert.
M. 3. verlängert.


A. aus M. 4.
Zwei - ter
aus M. 3.
M. 4.



rh. verk.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
Haupt - - - - ge-
M. 5.
M. 6.
aus M. 4.
rh. verk. aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
- dan- - - - -
M. 7.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
Zwei - - ter Haupt - - -
M. 4.
M. 5.
- ke.
aus M. 4.
M. 4.
M. 5.
M. 4.

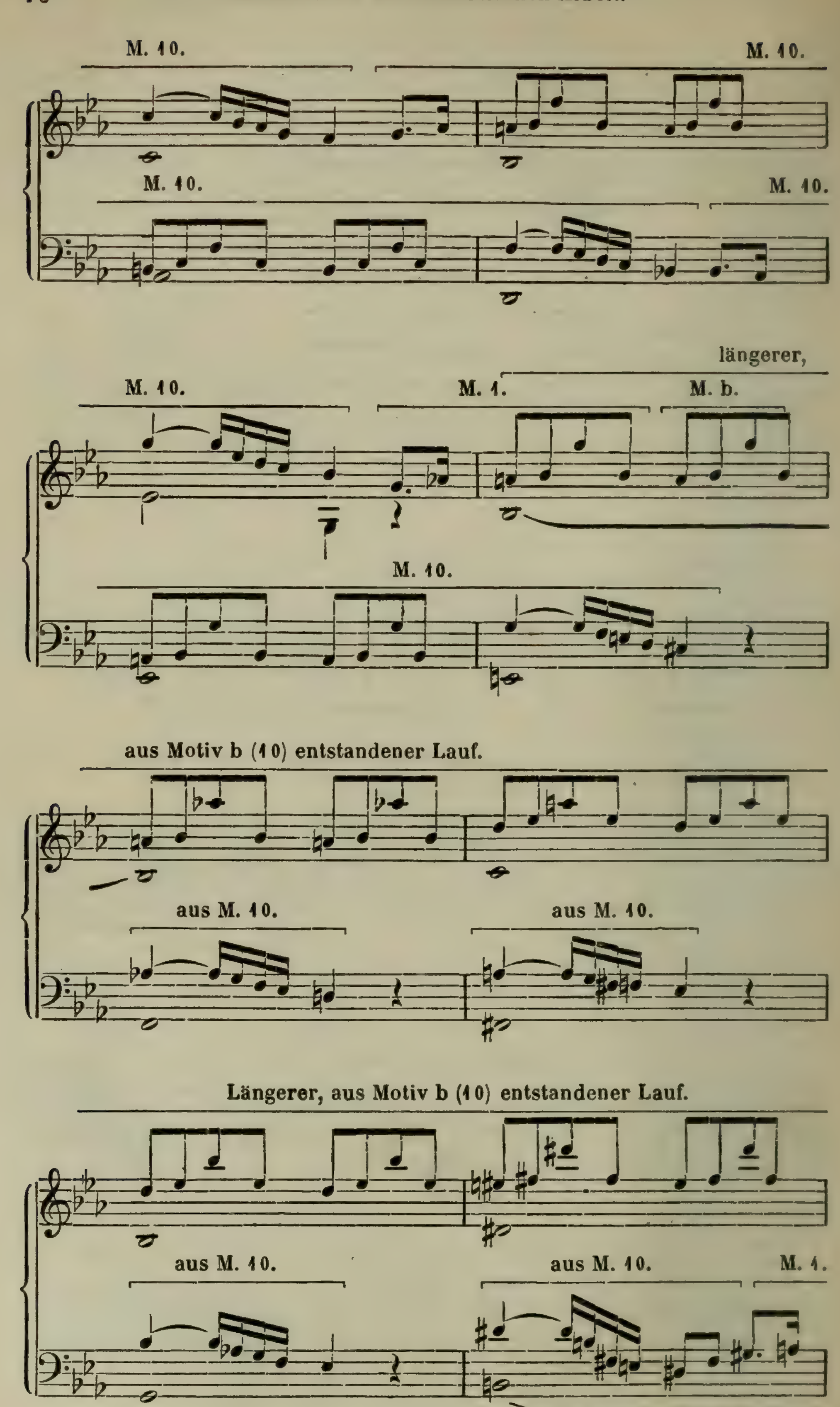

ge - - - - dan - - -
M. 6.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
- - ke.
M. 7.
M. 10.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
M. 7.
M. 1.
M. 2.
M. 1.
entstanden
B.
M. 1.
M. 4.
M. 2.
aus
aus M. 4.
M. 1.

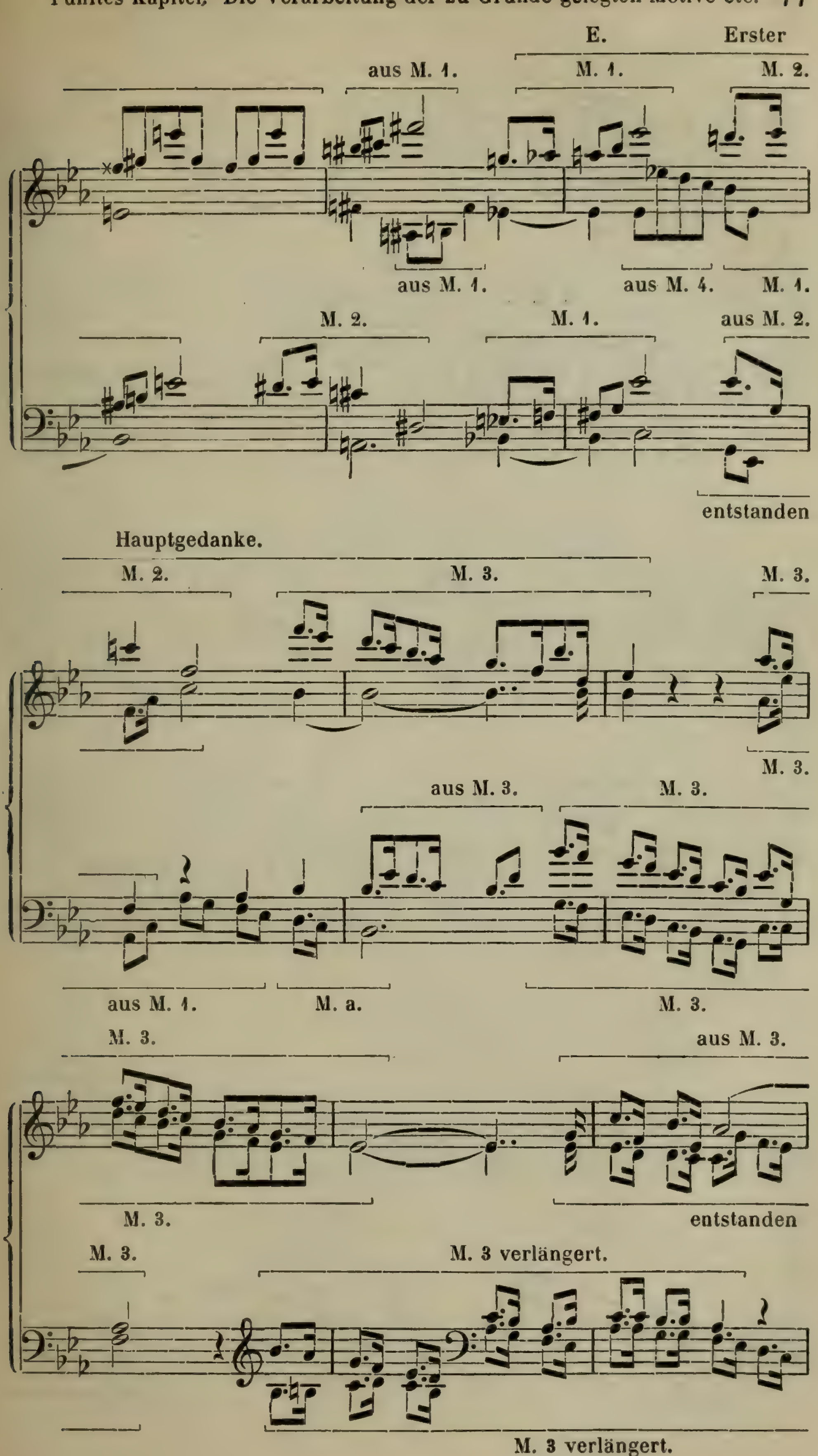


aus M. 1. aus M. 4. M. 8.
C. D.
aus M. 4. aus M. 4. aus M. 4.
M. 1. aus M. 4. aus M. 4. aus M. 4.

M. 8.
aus M. 4. M. 8.
aus M. 4. rhythm. Fortsetzung der Achtelbewegung
M. 8. M. 8.

aus M. 3. aus M. 4. M. 10.
M. a. aus M. 1.
M. a. aus M. 3. aus M. 4. M. 10.
aus M. 1.


M. 10.
M. 10.
M. 10.
M. 10.
längerer,
M. 10.
M. 1.
M. b.
M. 10.
aus Motiv b (10) entstandener Lauf.
aus M. 10.
aus M. 10.
Längerer, aus Motiv b (10) entstandener Lauf.
aus M. 10.
aus M. 10.
M. 1.

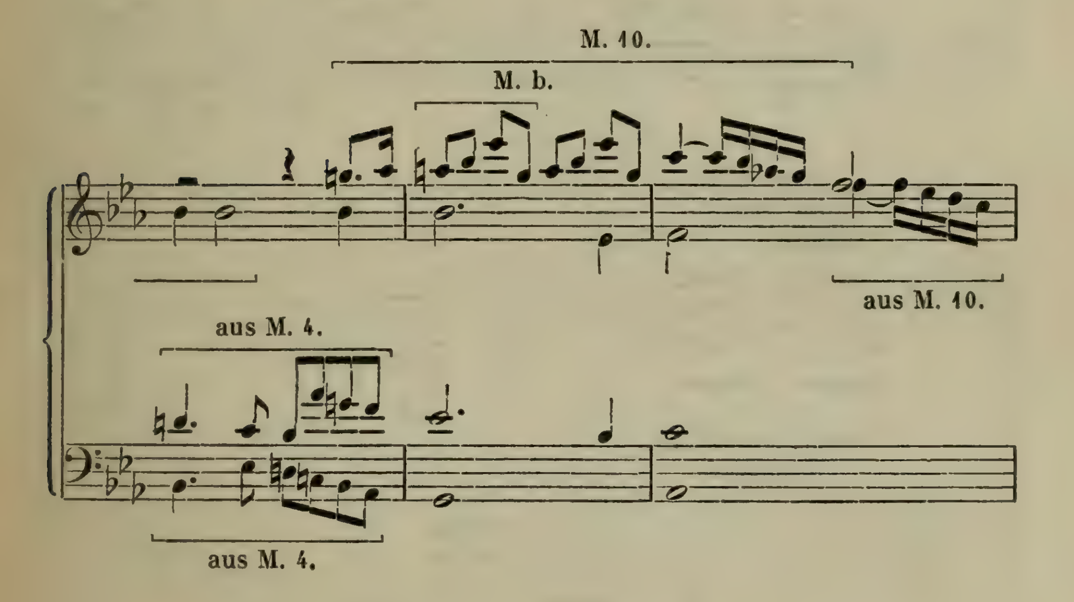

E.
Erster
aus M. 1.
M. 1.
M. 2.
aus M. 1.
aus M. 4.
M. 1.
M. 2.
M. 1.
aus M. 2.
entstanden
Hauptgedanke.
M. 2.
M. 3.
M. 3.
M. 3.
aus M. 3.
M. 3.
aus M. 1.
M. a.
M. 3.
M. 3.
aus M. 3.
M. 3.
entstanden
M. 3.
M. 3 verlängert.
M. 3 verlängert.

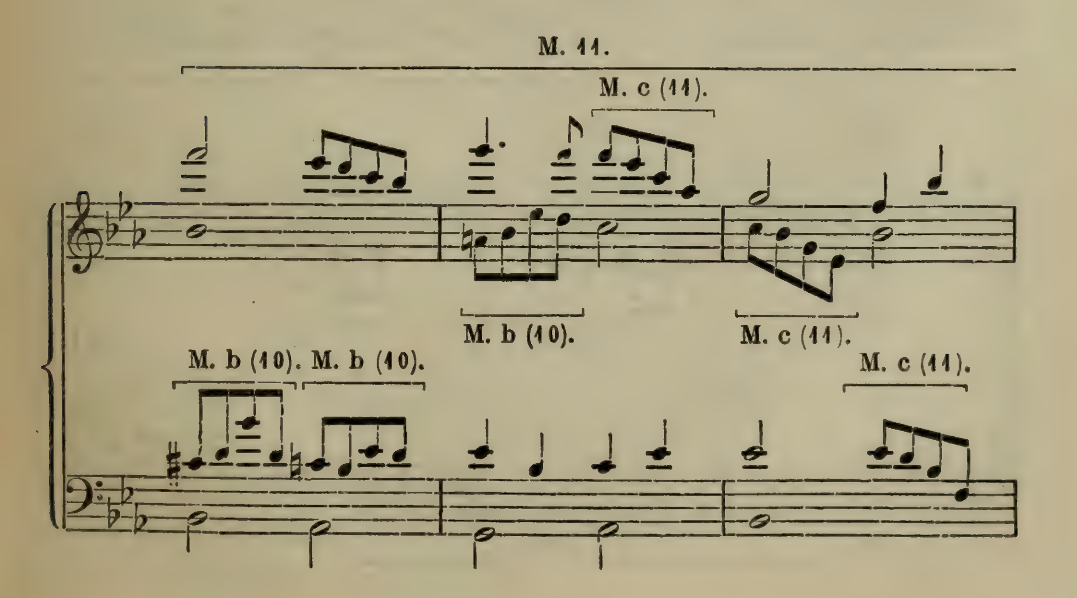

entstanden.
F.
aus M. 3.
M. 1.
M. 2.
rh. a. M. 4.
a. M. 3.
rh. a. M. 4.
M. 4.
M. 3 verlängert.

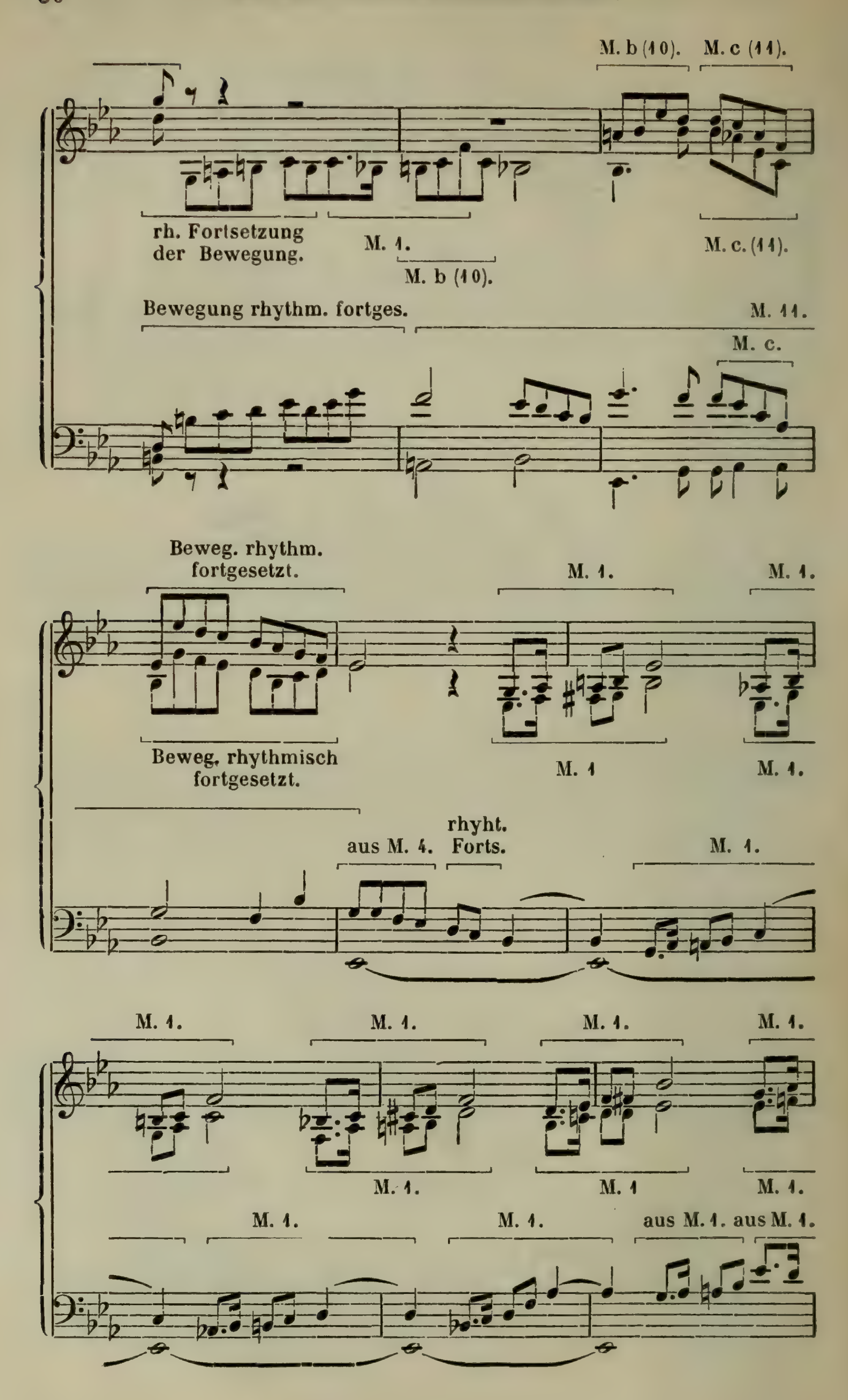

M. 1.
M. 1.
M. 1.
M. 2.
verlängert.
M. 4 verlängert.
M. 1.


M. 1.
M. 1.
M. 8.
verbürgt
entstanden
aus M. 1.


M. 8.
M. 8.
M. 8.


M. 10.
M. b.
aus M. 10.
aus M. 4.
aus M. 4.


M. 11.
M. c (11).
M. b (10).
M. c (11).
M. b (10). M. b (10).
M. c (11).


M. b (10).
M. c (11).
rh. Fortsetzung der Bewegung.
M. 1.
M. b (10).
M. c. (11).
Bewegung rhythm. fortges.
M. 11.
M. c.
Beweg. rhythm. fortgesetzt.
M. 1.
M. 1.
Beweg. rhythmisch fortgesetzt.
M. 1
M. 1.
aus M. 4.
rhyht. Forts.
M. 1.
M. 1.
M. 1.
M. 1.
M. 1.
M. 1.
M. 1
M. 1.
M. 1.
M. 1.
aus M. 1. aus M. 1.


M. 1.
M. 1.
M. 1.
M. 1.
M. 1.
M. 1.
M. 1.
M. 1. aus M. 1. aus M. 1.
M. 1.
M. 1.
M. 1.
aus M. 4.
aus M. 4.
M. 1.
rhythm. a. M. 4.
M. 4.
M. 1.
M. 1.
M. 4.
rh. a. M. 4.
M. 1.
rhyth. aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
a. M. 4.
aus M. 4.
aus M. 4.
rhythm. aus M. 4.
M. 4.
aus M. 4.
M. 4.



Dem Hauptsatz von 16 Takten folgt (A) der erste 15 Takte lange Seitensatz, darauf (B) ein 3 Takte langer Satz, der an den Hauptsatz anklingt, insofern Motiv 1 und 2 wieder verwertet werden, worauf (C) dann 2 Takte, in denen das dem 1. Seitensatz angehörige Motiv 4 verarbeitet wird, zum 2. Seitensatz (D) überleiten, der 17 Takte lang ist und dem, wie schon bemerkt war, der dritte Hauptgedanke zu Grunde liegt. Der uns vorliegende Stoff ist so reichhaltig, dass wir für jetzt keine Gelegenheit haben, Motiv 11 auch nur anzubringen. Es folgt dann (E) eine auf 9 Takte verkürzte Wiederholung des Hauptsatzes, dem sich (F) ein 40 Takte langer Schlusssatz anschliesst. Im Vergleich zu den andern Teilen, die insgesamt nur 62 Takte lang sind, erscheint dieser viel zu ausgedehnt, doch ist schon bemerkt worden, dass der Schlusssatz in Tonstücken, denen die Sonatenform zu Grunde liegt, häufig den Charakter einer zweiten Durchführung hat; auch in grösseren Liedsätzen führt man gern im Schlusssatz Manches durch, wozu sonst die Gelegenheit mangelte. — In unserem Schlusssatz erscheinen die meisten Motive noch einmal verarbeitet, auch haben wir hier endlich Gelegenheit Motiv 11 nicht nur anzubringen, sondern sogar ein kleineres Motiv (M. c) aus dem grösseren herauszuschälen und etwas zu verarbeiten. — Auf die thematische Arbeit im Einzelnen brauchen wir nicht weiter einzugehen, da der obigen Darstellung leicht zu folgen

ist. — Es muss uns, wenn wir den Gang des Ganzen verfolgen, auffallen, dass die Motive, mit Ausnahme des 1., 2., und 4. und allenfalls des aus dem 1. entstandenen 10., eine im Gegensatz zu früheren Arbeiten spärliche Verwerthung gefunden haben, dass sich namentlich wenig Neues aus ihnen entwickelt und nach der ganzen Anlage entwickeln kann und dass das, was sich überhaupt in dieser Hinsicht ergiebt, oft schon vom Komponisten der Melodie herrührt. Wir sehen also hier, dass allzuviele Gedanken durchaus nicht fördern und dass wir uns bei der Ausarbeitung doch schliesslich nur an einige wenige zu halten haben. Wir haben an dem obigen ein gutes Beispiel, wie im Allgemeinen beim freien Schaffen nicht zu erfahren ist. Dass wir hier nicht anders verfahren konnten, lag an der uns gestellten Aufgabe. Hätten wir aus einzelnen der gegebenen Gedanken mehr herausholen wollen, so wäre das Stück ungebührlich in die Länge gezogen worden. Bei grösserer Ausdehnung wäre aber auch ein schärferer Kontrast der einzelnen Gedanken notwendig gewesen, ohne den kein grösseres Kunstwerk bestehen kann, während in unserer Aufgabe die Motive sich viel zu sehr aneinander anlehnen, zum Teil auch, wie wir bereits ausgeführt haben, aus einander entstanden sind. — Gleichwohl sind solche Übungen aus dem angegebenen Grunde (Gedankenordnung) ganz nützlich, doch dürfte es sich doch wohl empfehlen, so sehr lange und reichhaltige und doch wieder so wenig Verschiedenartiges enthaltende Melodien nicht zu wählen. Am besten benütze man eigene, die man auf ihre Tauglichkeit zu dem zu verfolgenden Zwecke vorher sorgfältig prüfe. Man gewinnt dabei in doppelter Hinsicht: durch den allgemeinen Nutzen, den diese Arbeiten gewähren, sodann aber auch dadurch, dass ein Gedanke in dieser Weise verarbeitet und dann später zur freien Komposition benutzt, sich spielend unter den Händen des Komponisten formen wird. Auch lässt sich vieles, was man auf dem Weg theoretischen Versuchs gefunden hat, auf die freie Komposition übertragen.

Man kann auch Choräle für diese Arbeiten benutzen, indem man sie rhythmisch zu brauchbaren Motiven umbildet, wobei die erste Verszeile als Hauptgedanke (1. Motiv), die zweite (oder im Falle dieselbe melodisch zu dürftig ist, eine andere) als Nebengedanke (2. Motiv) auftreten würde. Wie bei dieser Umbildung zu verfahren, braucht nicht erst ausgeführt zu werden: man vgl. darüber die Beispiele 90—93 im 4. Kap. Die Übungen unterscheiden sich von denen der 1. Abteilung zwar auch dadurch, dass ein Cantus firmus nicht gegeben wird, sie schliessen sich aber in der Art der Verarbeitung des Grundmaterials und namentlich in der Form an sie an,

insofern hier der sog. strenge Stil vorherrschen wird, der bekanntlich von Satz- und Periodenbau absieht. Doch steht einer Verarbeitung im freien Stil ein anderes als ein aesthetisches Bedenken eigentlich nicht entgegen, insofern der Ernst und die Würde des Chorals — wenigstens nach unserer Auffassung — unter einer derartigen Behandlungsweise leidet. — Ein Beispiel hier anzuführen, müssen wir uns der Raumersparnis wegen versagen. —

Sechstes Kapitel.

Variation.

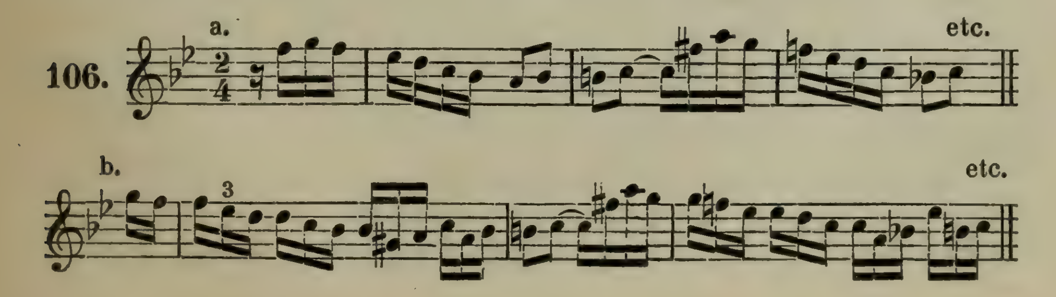
Alle musikalische Arbeit beruht, wie wir in der Einleitung auseinandergesetzt haben, auf veränderter Darstellung. Betrifft diese lediglich die Motive, diese, wenn wir den Ton resp. die Note als Grundform betrachten, kleinsten aller zusammengesetzten Formen, so nennen wir das thematische Arbeit, betrifft sie das Ganze, d. h. ein Tonstück oder einen Teil eines solchen oder einen Satz oder eine Periode, überhaupt jede einigermassen selbständig auftretende in sich abgegrenzte Bildung, so bezeichnen wir das als Variation.

Variation, d. h. eben Veränderung, ist eigentlich jede veränderte Darstellung ursprünglicher Gedanken, mithin gehört auch die thematische Arbeit dazu. Man hat aber die Begriffe abgegrenzt und versteht unter Variation vornehmlich eine bestimmte Kunstform, der ein Thema, d. h. ein liedartiger Satz von 8, 12, 16, 24 oder noch mehr Takten zu Grunde liegt. An dieses Thema reihen sich nun die eigentlichen Variationen an, deren Anzahl eine höchst verschiedene ist, gewöhnlich aber von der Kürze resp. Länge des Themas abhängt, d. h. ist das Thema kurz, so sind die Variationen zahlreich, andernfalls sind ihrer nur wenige. So hat Beethoven über ein noch dazu ziemlich lebhaft gehaltenes Thema von 8 Takten 32 Variationen geschrieben (die bekannten in c moll), über das (mit den Wiederholungen) 54 Takte lange, im langsamen Tempo gehaltene Thema aus der Sonate für Pianoforte und Violine, Op. 47, der sog. Kreutzer-Sonate, nur vier. Dabei pflegen die einzelnen Variationen formell insofern sich an das Thema anzuschliessen, als sie die gleiche Anzahl von Takten aufweisen; das Tempo hängt jedoch von dem Inhalt der einzelnen Variationen ab, obgleich gewöhnlich allzugrosse Extreme in dieser Beziehung vermieden werden. Die Schlussvariation macht jedoch eine Ausnahme, indem sie meist sehr ausgedehnt ge-

halten ist, mitunter auch in ganz selbständiger Form auftritt, oder auch als Fuge durchgeführt ist. Auch sonst kommt es wohl in älteren Variationen vor, dass eine oder die andere einen den das Thema, resp. der anderen Variationen überschreitenden Umfang annimmt. — Die der Variation zu Gebote stehenden Mittel sind die der thematischen Arbeit, jedoch umfassender, da, wie wir schon in der Einleitung auseinandersetzten, hier manches zur Anwendung kommen kann, das für die eigentliche thematische Arbeit wenig oder gar nicht in Frage kommt; ein weiterer oben bereits angedeuteter Unterschied besteht darin, dass, während bei der thematischen Arbeit die Veränderung immer nur das Motiv als solches, sie bei der Variation stets das Ganze betrifft, d. h. die zu Grunde liegende Melodie, das Thema, wird nicht bloss in ihren einzelnen Teilen, sondern in ihrer ganzen Ausdehnung verändert. — Wo die Variation als selbständige Kunstgattung vorkommt, erscheint sie unter dem Titel »Thema mit Variationen« (tema con variazioni) oder »Variationen über — beispielsweise — »Nel cor più non mi sento«, d. h. den Anfangsworten des der Melodie zu Grunde gelegten Textes, oder »Variationen über ein eigenes Thema«, wenn dasselbe vom Komponisten selbst erfunden ist. Das letztere pflegt fast stets der Fall zu sein, wenn Variationen in der Kammer- und der Orchestermusik angehörenden Werken vorkommen, wo dann auch jeder besondere Titel fehlt. In solchem Fall pflegen sie auch nicht so zahlreich zu sein, als wenn sie als selbständige Kunstgattung vorkommen. Sie stehen dann — in Symphonien fast stets — an Stelle des langsamen Satzes, in den der Kammermusik angehörigen Werken, namentlich in Klaviersonaten, auch oft an Stelle des ersten, mitunter — in älteren Werken — auch an Stelle des letzten, wofür man übrigens auch in der Eroica-Symphonie von Beethoven ein Beispiel hat.

Aber auch sonst wird in Tonstücken, die nicht diesen Namen führen, und zwar in solchen jeder Gattung und Form, von der Variation der umfassendste Gebrauch gemacht. Nur wird die Veränderung daselbst nicht regelrecht durchgeführt, sondern betrifft nur einzelne längere oder kürzere Teile des Tonstückes. So wird das erste 16taktige Thema aus dem letzten Satz der *B*dur-Sonate, Op. 22 gegen den Schluss hin in folgender Weise variiert:

106.



Doch können im Gegensatz zur eigentlichen als besondere Kunstgattung auftretenden Variation die Veränderungen derartig sein, dass sie nur einzelne Stellen betreffen und die Melodie resp. den ganzen Satz oder die ganze Periode sonst nicht allzusehr berühren. Man nennt das dann nicht Variation, die sich ja stets nur auf das Ganze bezieht, sondern sagt, dass eine Melodie variierte Stellen enthalte (vgl. Einleitung, S. 7), oder spricht, besonders wenn nur ganz nebensächliche Punkte berührt worden sind, von einer variierten Wiederholung, von der gleich weiter unten die Rede sein wird.

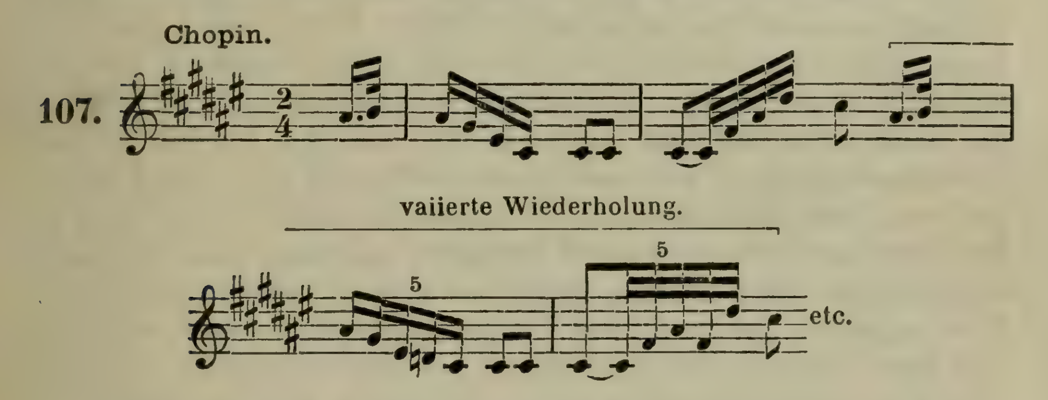
Sehen wir jetzt von der Variation als Kunstform einstweilen ab und stellen wir ganz im Allgemeinen die Frage, welches sind überhaupt die Mittel, die uns bezüglich erneuter Darstellung zu Gebote stehen? Es sind das genau dieselben, die wir schon bei der Verwertung des Motivs kennen lernten, nämlich Wiederholung, Transposition resp. Versetzung und Veränderung.

Die Wiederholung

(vgl. Einleitung, Beispiel 15) ist ein sehr gebräuchliches Mittel musikalischer Darstellung. Sie kann sowohl ganze Tonstücke, als Teile derselben oder einzelne Sätze und Perioden betreffen. Bei dem (nicht durchkomponierten) Lied findet die Wiederholung so oft statt, als Verse vorhanden sind. Wiederholungen abgeschlossener instrumentaler Sätze sind nur üblich, wenn dieselben sehr kurz gehalten sind, wie z. B. Mazurken, überhaupt Tanzstücke. Dagegen ist teilweise Wiederholung allgemein gebräuchlich: so wird im ersten und letzten Satz der Sonate der erste Theil sehr häufig wiederholt, auch im zweiten Teil pflegt — in älteren Kompositionen regelmässig — der Teil vom Eintritt des Hauptthemas bis kurz vor Eintritt des 2. Themas (von wo aus dann transponiert wird) wiederholt zu werden. Die Rondoform basiert ganz und gar auf Wiederholung; ebenso wird in älteren Arien und überhaupt in Tonstücken von zusammengesetzter Liedform der Hauptsatz stets ganz oder teilweise wiederholt, in letzteren auch wohl der Seiten- resp. Mittelsatz. Ebenso kann die Wiederholung einzelne Perioden und Sätze betreffen; ja innerhalb der Periode selbst findet oft eine Wiederholung statt, insofern Vorder- und Nachsatz mit Ausnahme des Schlusses ganz gleich gebildet sind. — Beispiele sind so ungemein zahlreich, dass wir weiter keine besonders anzuführen brauchen.

Die Wiederholung selbst kann eine strenge oder eine variierte sein. Sie ist streng, wenn sie ganz in derselben Weise, ohne irgend welche, wenn auch noch so geringfügige Aenderung erfolgt, wie z. B.

der erste Teil eines Sonatensatzes stets streng wiederholt wird. Oder sie ist variiert, wenn Melodie und Begleitung, jedoch nur an einzelnen Stellen, mehr oder weniger verändert sind. Dass wir derartige Darstellungen nicht als Variationen bezeichnen dürfen, haben wir schon hervorgehoben, da bei der Variation die Veränderung stets das Ganze betrifft. Die variierte Wiederholung kann nun so gehalten sein, dass sie nur Aeusserlichkeiten, nicht aber Melodie und Begleitung selbst berührt, dass also beispielsweise Vortragszeichen geändert werden, aus *legato staccato* wird, Stellen, die vorher *forte* gehalten waren bei der Wiederholung *piano* vorgetragen werden, was namentlich beim Lied, des Textes oder auch nur des Effekts wegen üblich ist, dass das Tempo beschleunigt oder verlangsamt wird und dergl. mehr. — Oder aber die Veränderung betrifft einzelne Stellen der Melodie oder der Begleitung, wie in folgendem Beispiel:



Es ist dies ein Beispiel unmittelbarer Wiederholung innerhalb der Periode, um nicht durch ein längeres Beispiel zu viel Raum in Anspruch zu nehmen. Die Begleitung ist ausgelassen, da sie ganz unverändert bleibt. — Namentlich häufig ist die variierte Wiederholung im Rondo.

Die Wiederholung ist eins der wichtigsten und notwendigsten Mittel musikalischer Darstellung und keineswegs nur dazu bestimmt, Tonstücke zu verlängern. Wo das letztere ausschliesslich der Fall ist, ist sie verwerflich. Wie aber eine Melodie nicht lauter verschiedene Gedanken enthalten kann, ohne unverständlich und verworren zu werden, wie gewisse Grundgedanken, die Motive in strenger oder freier Nachahmung immer wieder erscheinen müssen, um ihr (der Melodie) die notwendige Einheit zu geben, ebenso bedarf es der erneuten Vorführung ganzer Sätze und Perioden, ja ganzer Teile, um dieselben fasslich zu machen und sie unserem Gedächtnis einzuprägen. Sehr oft auch ist die Wiederholung notwendig, um das Ganze formell abzurunden. — Die neue Zeit hat insofern einen Wandel geschaffen, als strenge Wiederholungen nicht mehr ganz so gebräuchlich sind als früher. In Sonatensätzen z. B. geht man jetzt oft vom 1. Teil

sofort zur Durchführung über, ebenso wiederholt man die einzelnen Strophen eines Liedes nur dann, wenn die Haltung der Dichtung das gestattet, da man mehr als früher darnach trachtet, dem Text gerecht zu werden. Ganz auf die Wiederholung zu verzichten wird nie möglich sein, denn sie ist zu fest in dem Wesen der Musik begründet.

Die Transposition,

vergl. Beispiel 16, ist ja auch weiter nichts als eine Wiederholung auf erhöhter oder erniedrigter Tonstufe und dient ebenfalls häufig den Zwecken erneuter Vorführung. Ein ganzes Tonstück pflegt man, wie man sich in dem Fall ausdrückt, nur dann zu transponieren, wenn man es dem Sänger, gelegentlich auch einmal dem Soloinstrumentalisten bequemer legen will, sonst ist die Transposition ganzer Tonstücke nicht üblich. Desto öfter kommt sie innerhalb eines Stückes vor; so wird in Sonatensätzen der gewöhnlich in der Tonart der Dominante gehaltene Teil vom Eintritt des zweiten Hauptthemas an bis zum Schlusse des 1. Teils bei der Wiederholung im 2. Teil stets nach der Tonart der Tonika transponiert. Auch in Stücken, die in zusammengesetzter Lied- oder in Rondoform gehalten sind, wird häufig der Hauptsatz ganz oder teilweise bei der Wiederholung nach einer andern Tonart transponiert. Eben so häufig geschieht das mit einzelnen Sätzen und Perioden, und dass die Transposition innerhalb der Satz- und Periodenbildung eine Rolle spielt, ist schon in der Einleitung (s. S. 5) ausgeführt worden. — Dass die Transposition genau wie die Wiederholung auf derselben Tonstufe eine strenge oder variierte sein kann, braucht nicht weiter ausgeführt zu werden.

Dagegen kommt die Versetzung, d. h. die Transposition nach einer anderen Tonstufe, aber innerhalb derselben Tonart (vergl. Beispiel 17) nur für die thematische Arbeit innerhalb der Satz- und Periodenbildung in Frage, da sie ihrer ganzen Natur nach zu erneuter Vorführung eines in sich abgeschlossenen Gedankens nicht geeignet ist, ja denselben in vielen Fällen ganz unverständlich machen würde, wovon man sich durch eigene Experimente überzeugen mag.

Die Veränderung

ist das wichtigste Mittel erneuter musikalischer Darstellung. In ihr zeigt sich die Kraft und Eigenart des Komponisten, durch sie weiss er den Hörer zu fesseln und bethätigt er seine Erfindungsgabe. Wir haben früher (Einleitung, S. 6) bezüglich des Motivs gefunden, dass die Veränderung desselben eine rhythmische oder melodische sein kann; nehmen wir aber eine längere oder kürzere Tonreihe mit

Melodie und Begleitstimme als ein Ganzes, so kommt noch die metrische und harmonische Veränderung hinzu. Da die letztere sich aber der Natur der Sache nach nur auf die Begleitstimmen beziehen kann, scheiden wir sie vorläufig aus.

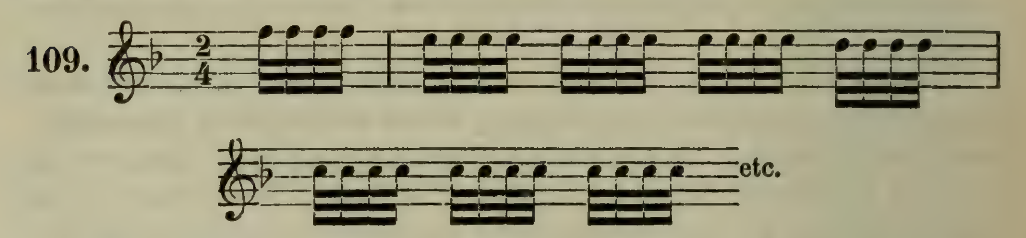
Die metrische Veränderung ist ihrer Natur nach stets auch eine rhythmische; als ein gar zu einfaches Mittel kommt sie jedoch fast nie allein, sondern fast immer mit der rhythmisch-melodischen Veränderung verbunden vor. — Im allgemeinen ist Wechsel der Taktart in organisch entwickelten Tonstücken überhaupt selten und nur unter gewissen Umständen am Platze, worüber man sehe »Alfred Richter, Elementarkenntnisse der Musik«, S. 54 f. Wo ein solcher Wechsel erscheint, dient er gewöhnlich dazu, etwas Grundverschiedenes einzuleiten, nicht aber zum Zwecke der Veränderung eines bereits vorgeführten Gedankens. Dass eine zweiteilige Taktart oft von einer andern zweiteiligen oder auch einer zweimal dreiteiligen, z. B. der $^2/_4$ Takt vom $^2/_2$- oder $^6/_8$ Takt abgelöst wird, kann nicht als eigentlicher metrischer Wechsel gelten, wenn, was oft der Fall, die zu Grunde gelegte Einheit (♩ = 𝅗𝅥 oder ♩.) dieselbe bleibt. — In der Variation als Kunstgattung kommt jedoch, wenn auch nicht häufig, totaler metrischer Wechsel vor. Die einzelnen Teile scheiden sich hier viel strenger als in anderen Kompositionen von einander, schon durch die vollkommenen Kadenzen am Schluss einer jeden Variation. Daher wird metrischer Wechsel weniger unangenehm als in fortlaufenden Tonstücken empfunden. Er betrifft übrigens meist den letzten Satz, der sich, wie wir bereits bemerkt haben, sowohl formell als inhaltlich am schärfsten von den andern zu scheiden pflegt.

Die rhythmische Veränderung für sich allein, d. h. also ohne gleichzeitige melodische Veränderung, findet meist nur in Tonwerken untergeordneter Art Verwendung. Verlängerung und Verkürzung kommen nur für die thematische Arbeit in Frage. Brauchbarer sind Synkope (Beisp. 27) und Anticipation; doch auch sie sind, da sie doch nur auf einer Accentverschiebung beruhen, viel zu einfach, um den Hörer allein fesseln zu können; sie erscheinen daher fast stets mit anderen Arten der Veränderung verbunden, wie das z. B. in der 3. Variation aus der Sonate, op. 26, von Beethoven der Fall ist, deren Anfang wir unter 35 als ein passendes Beispiel von synkopischer Verwendung, verbunden mit melodischer Vereinfachung, wiedergegeben haben. Im weiteren Verlauf der Variation, vom 4. Takt an, ist übrigens, obgleich die Synkope weitergeführt ist, die Gestaltung eine derartig freie, dass sie kaum noch an die melodische und harmonische Grundlage des Themas erinnert. — Am brauchbarsten zum Zweck rein rhythmischer Variation sind die nach Art der unter 18 und 20 wiedergegebenen Beispiele vorgenommenen Veränderungen,

die lediglich darin bestehen, dass längere Notenwerte teilweise (Beispiel 20) oder ganz (Beispiel 18) durch kürzere ersetzt werden, dass also an Stelle eines Viertels 4 Sechzehntel u. s. w. stehen. In einfach gehaltenen und namentlich in Salonkompositionen finden sich von dieser Art der Variation massenhaft Beispiele, wieder in anderen Kompositionen ist von ihr zu Zwecken der Bravour Gebrauch gemacht. In Kompositionen von wirklichem Wert aber wird die rhythmische Veränderung kaum jemals allein auftreten, sondern immer mit einer wenn auch noch so geringfügigen melodischen Veränderung verbunden. So beruht der Reiz der so überaus einfachen, aber doch so wunderbar schönen 2. Variation aus der Kreutzer-Sonate, die sonst vorzugsweise rhythmischer Natur ist, auf der Einführung der Wechselnote (an einzelnen Stellen erscheint statt dieser eine Harmonienote) auf gutem Taktteil:



Die Stellen, wo die Wechselnote erscheint, sind markiert. Um den ganzen Unterschied zu verstehen, der durch die Einführung dieser einen Note bewirkt wird, denke man sich die Variation rein rhythmisch ausgeführt:



Die rein melodische Veränderung ist auf die Variation nicht anwendbar. Dadurch unterscheidet sich die letztere auffallend von der thematischen Arbeit, da bei dieser grade die rein melodischen Umbildungen, nämlich Nachahmung und Umkehrung, wenn auch nicht ausschliesslich, so doch in der Hauptsache vorherrschen. Soll aber ein Tonstück, und sei es nur 8, oder gar nur 4 Takte lang, in seiner ganzen Ausdehnung verändert werden, so genügen diese Mittel, so ausreichend sie in dem andern Falle sind, nicht. Nachahmung und Umkehrung sind ihrer ganzen Natur nach nur auf das einzelne Motiv anwendbar, auf die Variation nur in so fern sie sich dem allgemeinen Prinzip, nach dem die Variation ausgeführt ist, unterordnen.

Anmerkung. Es mag hier bemerkt werden, dass wir unter Umkehrung immer nur die Nachahmung mit umgekehrten (verkehrten) Intervallschriften verstehen (s. Einl., S. 9), nicht die blosse Versetzung einer Melodie, beispielsweise einer Oberstimme in den Bass oder umgekehrt, für die auch der Ausdruck »Umkehrung« gebräuchlich und die für die Variation sehr verwendbar ist. Ein schönes Beispiel einer derartigen Umkehrung innerhalb der Periode ist das folgende, dem Anfang der *As* dur-Ballade von Chopin entnommen:



In der 2. Variation in op. 26 von Beethoven findet sich eine rhythmisch etwas veränderte, aber melodisch überall deutlich hervortretende derartige Umkehrung von Anfang bis Ende durchgeführt.

Das Wesen der Variation beruht auf melodisch-rhythmischer Umbildung. Wir können uns hier aller der früher in der Einleitung angeführten Mittel bedienen, die unseren Zwecken dienlich erscheinen, und in weit umfassenderer Weise, insofern wir nicht, wie bei dem Motiv, nur das einzelne (oder wenigstens oft nur das einzelne) Mittel, sondern viele Mittel zugleich anwenden können, ohne dass deshalb Variationen, die Einseitiges in dieser Hinsicht bieten, zu verwerfen wären, wenn sonst die Mache eine geschickte ist. Selbstverständlich ist dabei der einheitliche Charakter der Variation streng zu wahren: wohl darf die nächste oder vorhergehende Variation ganz anders Geartetes bringen, innerhalb der Variation selbst haben wir uns, wie in jedem anderen Tonstück, an den durch die Variation selbst gegebenen Motivstoff zu halten, und wir dürfen z. B. nicht mitten im Satz oder in der Periode eine Figur abbrechen und durch eine ganz neue ersetzen. Solches wäre überhaupt nur an ganz bestimmten Punkten angebracht, so beim Anfang eines neuen Satzes oder einer neuen Periode, resp. des 2. Teils der Variation. So findet sich das unter 34 wiedergegebene Motiv aus der 1. Variation,

Beethoven, op. 26, von Anfang bis Ende durchgeführt, ebenso das in der Hauptsache rhythmisch mit einer melodischen Verzierung gebildete Motiv aus der vorerwähnten 2. Variation aus der Kreutzer-Sonate, welches da, wo es nicht melodisch fortgesetzt werden kann, wenigstens rhythmisch weitergeführt wird. Dagegen bricht in der 3. Variation, Beethoven, op. 26, die Synkope am Schluss der 16 taktigen Periode ab, und es folgen 4 Takte, in denen die Melodie nur frei umgebildet und die harmonische Grundlage geändert ist; weiterhin setzt wieder die Synkope ein und wird bis zum Schluss fortgeführt. Die Synkope alle 34 Takte durchzuführen, hätte einen schwerfälligen Eindruck hervorgerufen: mit feiner Empfindung hat Beethoven daher für eine wenn auch kurze, doch wohlthuende und reizvolle Unterbrechung gesorgt. Regeln über solche Dinge aufzustellen ist ebenso wenig möglich als über das künstlerische Schaffen im allgemeinen. Das Richtige zu treffen ist Sache der natürlichen musikalischen Empfindung, die, wo überhaupt vorhanden, nicht so leicht irre leiten wird.

Der Vollständigkeit wegen wollen wir erwähnen, dass auch das Tongeschlecht verändert, aus Dur also Moll, oder umgekehrt, werden kann; doch pflegen derartige Variationen natürlich stets mit einer melodisch-rhythmischen Hand in Hand zu gehen, da sie sonst kein Interesse bieten würden. In der »Variation« benannten Kunstgattung ist diese Änderung des Tongeschlechts so häufig, dass wir kaum Beispiele anzuführen brauchen, doch wollen wir auf die 3. Variation in op. 26 u. op. 47 von Beethoven verweisen. In sonstigen Tonstücken ist diese Art der Veränderung ebenfalls sehr häufig, wenngleich sie selten lang ausgedehnt wird; auch in Fugen kommt sie vor, indem Führer und Gefährte von Dur nach Moll versetzt werden und umgekehrt.

Die Veränderung der Begleitstimmen.

Wird die Melodie verändert, so pflegt, ausgenommen in minderwertigen Kompositionen, fast stets auch zu gleicher Zeit eine wenn auch mitunter geringfügige und sich nur auf nebensächliche Dinge erstreckende Änderung der Begleitstimmen einzutreten. Oft aber bleibt die Melodie ganz oder zum grossen Teil unverändert, und die Veränderung betrifft ausschliesslich oder in der Hauptsache die Begleitstimmen. Diese letztere Art, wenn sie auch nicht ganz dem entspricht, was wir von einer Variation erwarten, findet doch auch in wertvolleren Kompositionen Verwendung, denn nicht nur stehen

hier zahlreiche Mittel zu Gebote, sondern man kann auch hohe Meisterschaft in der Art ihrer Anwendung bethätigen, wie manches Vortreffliche auf diesem Gebiet bezeugt.

Zunächst können die Veränderungen rein rhythmische sein; wir können also anstatt einer Note oder eines Akkords in halben Noten 2 Noten, resp. Akkorde in Vierteln u. s. w. setzen. Dass diese Art der Veränderung, obgleich äusserst wohlfeiler Natur, doch auch in guten Tonstücken vorkommt, beweisen ältere Arien und Lieder, in denen die Wiederholung derartig variiert auftritt. Für die Variation als Kunstgattung reicht sie nicht aus, ebenso wenig die sonstigen rhythmischen Veränderungen, scil. Synkope, Anticipation u. s. w., doch betrifft das natürlich nur d i e Fälle, in welchen die Melodie unverändert bleibt und die Veränderung, die mit der Begleitung vorgenommen wird, vornehmlich unser Interesse fesselt, infolge dessen wir natürlich auch höhere Ansprüche an sie machen, nicht d i e Fälle, wo auch die Melodie verändert wird, da dann die Begleitung in der einfachsten Weise gehalten sein kann.

Die rein melodischen Mittel reichen hier ebenfalls nicht aus. — Von den melodisch-rhythmischen kommt vornehmlich in Betracht die Figuration. Von ihr wird in der Salon- und Virtuosenmusik ein ungemein reichhaltiger Gebrauch gemacht. Aber auch in wertvolleren Kompositionen ist sie am Platze; es kommt eben alles darauf an, w i e sie gestaltet wird. Weiterhin die Ausschmückung durch Melismen (weniger üblich für die Begleitung), die Ausfüllung durch Tonleitern, diatonische sowohl als chromatische, oder solche Gänge, die aus ihnen abgeleitet sind. Ferner die Hülfsmittel des einfachen Kontrapunkts, der in der verschiedensten Weise gestaltet sein kann. Auch der doppelte Kontrapunkt ist verwendbar. Weiterhin können wir die andern Stimmen ganz selbstständig halten, indem wir ganz neue oder der Melodie entlehnte Motive in ihnen verarbeiten, oder können einen Kanon anbringen oder uns auf Nachahmung einzelner melodischer Phrasen beschränken u. s. w. Dass alle diese Mittel auch gemischt zur Anwendung kommen können, ist ganz selbstverständlich; so erscheint die Bewegung häufig abwechselnd bald im einfachen Kontrapunkt, bald figuriert. Der Rhythmus hält melodisch ganz heterogene Dinge zusammen. Dass alle diese Veränderungsarten es notwendig machen, jede Variation auch h a r m o n i s c h anders zu gestalten und dass durch eine interessante Harmonik jede Melodie einen doppelten Reiz erhält, mag gleichfalls erwähnt werden. Doch ist hier grosse Vorsicht insofern nötig, als an gewissen Wendepunkten die harmonische Grundlage des Thema gewahrt bleiben muss, wovon gleich weiter unten die Rede sein wird. — Auch hier haben wir uns sowohl vor zu grosser Einfachheit, als vor Überladung zu hüten. Zu grosse Einfachheit ist, wie bereits bemerkt wurde,

unbedingt verwerflich, wenn die Melodie gar nicht oder wenig verändert erscheint, denn dann soll uns die Begleitung entschädigen. Überladung dieser letzteren ist aber ebensowenig am Platze, wenn die Melodie verändert und eigenartig gestaltet ist, da das Interesse dadurch von der Hauptsache auf Nebendinge gelenkt und das Verständnis erschwert wird, ganz abgesehen davon, dass der Wohlklang oft verloren geht und die Schwierigkeiten der Ausführung wachsen,

---

Man teilt die Variationen ein in strenge und freie, doch lassen sich die Grenzen ziemlich schwer bestimmen. Betreffs ihrer Gestaltung kann man 2 Arten unterscheiden:

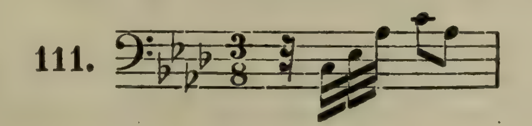
1. Die Melodie wird gar nicht oder nur wenig geändert; alle Veränderung betrifft daher nur die Begleitstimmen.

2. Die Melodie wird geändert. In dieser Weise ist die grösste Zahl der Variationen in Kunstwerken von Wert gehalten. Die Gestaltung kann nun entweder derart sein, dass sie sich überall oder in der Hauptsache der Melodie anschliesst, wie das z. B. in der 2., 4. und 5. Variation aus op. 26 und in der 1., 2. und 4. aus op. 47 von Beethoven der Fall ist. Oder es entstehen ganz neue Figuren, resp. Motive, die mit dem Thema mitunter nur sehr entfernte oder auch gar keine melodische und rhythmische Ähnlichkeit zeigen und den Ursprung oft nur in der gemeinsamen Tonika (wir wissen ja, dass auch das Tongeschlecht oft verändert wird), im Metrum und in der harmonischen Grundlage erkennen lassen, welch letztere übrigens auch meist nur an gewissen Stellen und Wendepunkten, namentlich bei Kadenzen, hervortritt. Beispiele wären hier die 1. und 3. Variation aus op. 26 und die 3. aus op. 47 von Beethoven, in denen allen übrigens die Ähnlichkeit mit dem Thema deutlich hervorklingt. Ein Beispiel anderer Art wäre die 10. aus den »Variations sérieuses« von Mendelssohn, in der nur der Anfang etwas an das Thema erinnert, alles übrige aber ganz frei gehalten ist, doch ist die sonst auch fast in allen Variationen wiederkehrende Wendung nach *F* dur im 7. und 8. Takt beibehalten. Trotzdem ist die Grundstimmung dieselbe wie in den anderen Variationen, und die, übrigens meisterhafte, Variation passt vollständig in den Rahmen des Ganzen. Das ist aber auch nötig. Es lässt sich nicht leugnen, dass in neuer und neuester Zeit in dieser Beziehung manches geschaffen worden ist, das an und für sich ganz vortrefflich, doch kaum den Namen einer Variation verdient. Tonstücke zufällig zusammengestellt, aber von heterogener, wenn auch noch so geistvoller Beschaffenheit sind noch lange keine Variationen, weil sie zufällig Tonart und Metrum gemeinsam haben, denen aber sonst die eigentliche geistige Verwandtschaft und der logische Zusammenhang fehlen.

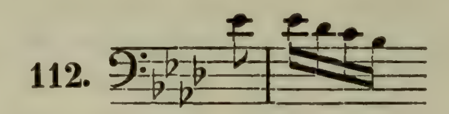
Wir geben hier eine Analyse der Variationen op. 26 von Beethoven. Alles was wir von Beethoven in dieser Art besitzen, ist, mit Ausnahme einiger ohne Opuszahl erschienenen Gelegenheitskompositionen, von hervorragendem Wert, wie er überhaupt unbestritten der grösste Meister der freien Gestaltung ist. Als besonders bedeutend wollen wir noch anführen und dem Studium empfehlen: die öfters citierten Variationen aus der Kreutzer-Sonate, aus dem *B*dur-Trio op. 97, aus der *G*dur-Sonate op. 14, die *C*moll-Variationen, die in *Es*dur op. 35, sowie die über dasselbe Thema aus dem letzten Satz der Eroica-Symphonie. — Auch auf die »Variations sérieuses« von Mendelssohn sei verwiesen; in formeller Beziehung abgerundet und inhaltlich von höchster Bedeutung, sind sie überhaupt das Beste, was Mendelssohn für Klavier geschrieben hat, und geeignet, für manche weniger gelungene Leistungen des Komponisten auf dem Gebiete der blossen Klaviermusik zu entschädigen. — Wenn wir hier immer wieder Stellen aus denselben Werken (op. 26 u. 47 von Beethoven) citieren, so geschieht das um dem Schüler das Anschaffen vieler Noten zu ersparen. Wir dürfen aber wohl voraussetzen, dass sich die Variationen op. 26 von Beethoven im Besitz eines Jeden befinden, und bitten daher, sie aufzuschlagen und unserer Erklärung zu folgen.

Das Thema ist 34 Takte lang. Wir hatten schon früher (S. 84 f.) darauf aufmerksam gemacht, dass dasselbe in Tonsätzen cyklischer Form, in denen die Variationen als ein Ganzes genommen nur einen Satz neben 2 oder 3 anderen ausmachen, gewöhnlich ziemlich lang, die Anzahl der Variationen dagegen beschränkt zu sein pflegt. — Wir haben zunächst eine Periodenbildung von 16 Takten. Es war darauf hingewiesen worden (S. 7), dass, wie so häufig, bereits innerhalb derselben von der Variation Gebrauch gemacht worden ist, insofern der erste Takt des Nachsatzes etwas verändert erscheint; im übrigen sind Vorder- und Nachsatz, natürlich mit Ausnahme des Schlusses, ganz gleich gebildet. — Es folgt nun eine 8 taktige Satzbildung mit ganz neuen Motiven, die durch etwas veränderte Wiederholung der 2 letzten Takte auf 10 Takte ausgedehnt ist, dann wird der ganz unveränderte Nachsatz der ersten Periode wiederholt. — Die Variationen zeigen alle dieselbe Form; an die letzte schliesst sich noch ein kleiner Schlusssatz an.

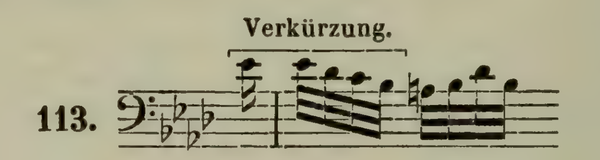
In der ersten Variation wird ein ganz neues, nur aus Harmonienoten bestehendes Motiv verarbeitet, das aber bei aller Selbständigkeit überall sich an das Thema anlehnt:



Es ist im 1. Teil, ausgenommen in den Takten, die die Kadenzen bringen (d. 4., 8., 12. und 16.) überall durchgeführt; weiterhin in den 4 Takten vom 17. an wechselt es in der Unterstimme, d. h. der linken Hand, mit einem andern ab, das aus folgendem Motiv des Themas:

112. 

durch rhythmische Verkürzung, d. h. Verkürzung um den Zeitwert, so also, dass aus Sechzehnteln Zweiunddreissigstel werden, entstanden ist und dem sich eine Figur, die rhythmisch ganz gleich gebildet ist, anschliesst:

113. 

eine sehr häufig vorkommende Form der Veränderung. Die Oberstimme, d. h. die rechte Hand, stimmt in diesen 4 Takten mit dem Thema überein. Im 21. und 22. Takt ist die Melodie figuriert, wobei der Rhythmus sich an den des Hauptmotivs anlehnt. Im 23.—25. Takt findet die Melodie sich fast unverändert vor, in der Unterstimme wird das Hauptmotiv, und zwar verlängert, d. h. um seine Bestandteile verlängert, aber rhythmisch unverändert, weitergeführt:

114. 

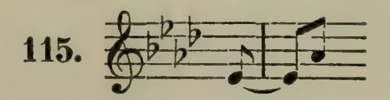
Der 26. Takt stimmt melodisch mit dem 26. Takt des Themas überein, rhythmisch lehnt er sich an das Hauptmotiv an. Die 8 letzten Takte sind eine Wiederholung des Nachsatzes.

In der zweiten Variation ist die Melodie umgekehrt, d. h. die linke Hand führt sie aus. Die Melodie der beiden ersten Takte stimmt mit zwei ganz geringfügigen Ausnahmen rhythmischer Natur vollkommen mit den beiden ersten Takten des Nachsatzes im Thema überein; weiterhin wird die linke Hand im Vordersatz so fortgeführt — bei Klaviermusik ist es oft ratsam, nur von rechter und linker Hand zu sprechen, da eine eigentliche Stimmenführung oft nicht vorhanden oder schwer zu verfolgen ist — dass die Melodie immer auf dem 2., 4. und 6. Sechzehntel nachschlägt, während der zu Grunde gelegte Bass auf das 1., 3. und 5. Sechzehntel fällt. Die rechte Hand schlägt

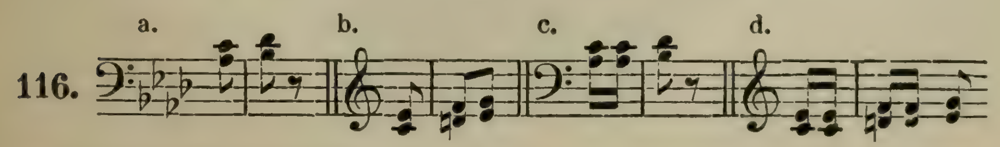
auch nur immer nach, jedoch in noch kürzeren Abständen zwischen den einzelnen Noten (Sechzehnteln) der linken Hand, also in Zweiunddreissigsteln. Der Nachsatz ist in gleicher Weise gebildet, nur ist die Melodie hier vom 10. Takt an in die Mittelstimme, den Tenor also, wenn wir wollen, verlegt, während der Bass anders gebildet ist, jedoch auf gleicher harmonischer Grundlage. Der 13. und 14. Takt stimmt wieder mit dem 5. und 6. im Vordersatz überein, während die Schlüsse im 7. und 8., resp. im 15. und 16. Takt natürlich die dem Thema entsprechende harmonische und melodische Verschiedenheit zeigen. In den weiteren 10 Takten (17—26) schliesst sich die Melodie nicht so streng an die des Thema an, die Bewegung wird jedoch bis zum Schlusse fortgeführt, was man selbst weiter verfolgen möge.

In der d r i t t e n Variation ist das Tongeschlecht geändert: aus *As*dur wird *as*moll. In den beiden ersten Takten haben wir zunächst eine Vereinfachung der Melodie, verbunden mit Synkopenbewegung. Diese Synkopenbewegung wird während des ganzen ersten Teils weitergeführt. Die Variation gehört entschieden zu den freien; die Beziehungen zu dem Thema sind eigentlich nur aus den beiden ersten Takten des Vorder- und Nachsatzes, sowie aus dem Halb- und Ganzschlusse zu erkennen, sonst ist die Melodie, soweit man hier von einer solchen sprechen kann, ganz frei gestaltet, die harmonische Grundlage eine abweichende, auch fehlt die Cäsur im 4. und 12. Takt. Die dem 1. Teil folgenden 4 Takte lehnen sich formell besser an die entsprechenden 4 Takte des Thema, doch sind auch sie melodisch und harmonisch anders gestaltet. Der Schluss dieser 4 Takte erfolgt aber wieder in der Tonart der Tonika. Die Synkopenbewegung ist hier auf kurze Zeit unterbrochen, s. darüber S. 89. Die weiteren (21—26) Takte sind ebenfalls frei gebildet, doch stimmen Schluss auf dem Quartsextakkord des tonischen Dreiklangs und die in den Dreiklang der 3. Stufe sich auflösende Trugkadenz (im 24. Takt) überein, auch der Uebergang im 26. Takt ist einigermassen ähnlich. Das Weitere ist eine Wiederholung des Nachsatzes.

In der vierten Variation wird das folgende aus dem Thema gebildete und erstaunlich einfache Motiv durchgeführt:

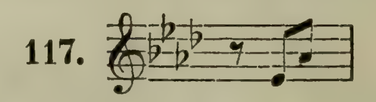


Nebenher geht folgendes Begleitungsmotiv (a):



verlängert wie bei b oder (im Nachsatz) rhythmisch verändert wie bei c, woraus sich dann weiterhin nach den Gesetzen musikalischer Logik auch die Bildung bei d ergiebt. Sonst lehnt sich bei aller Freiheit die Variation melodisch und harmonisch vielfach an das Thema an, auch die Cäsur ist stets an derselben Stelle zu finden.

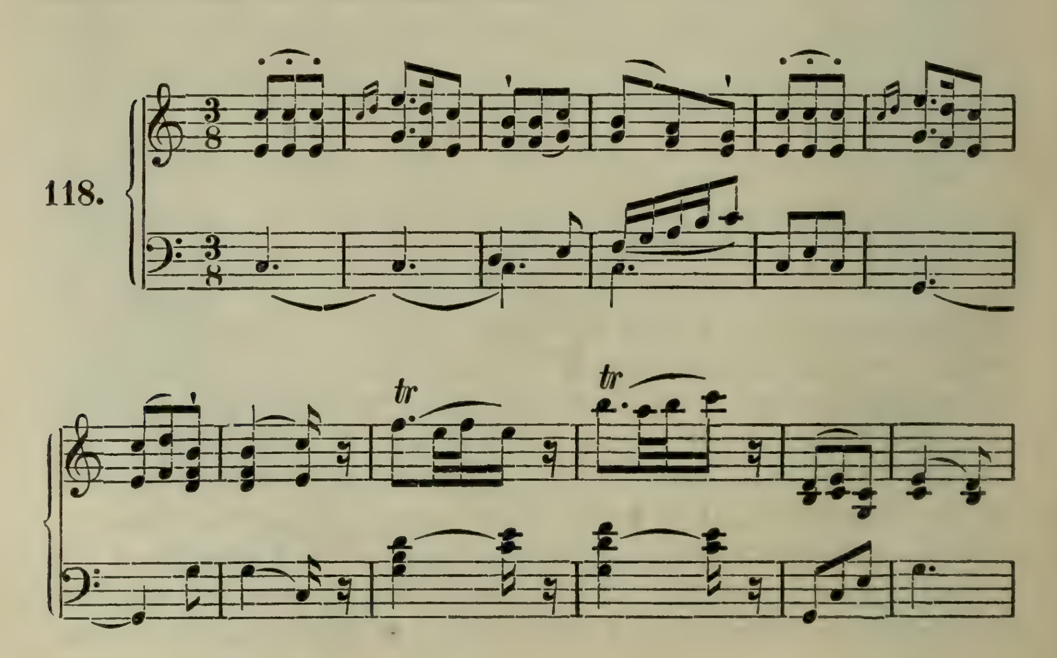
Die fünfte Variation beruht auf Figuration der Melodie. Sie weist neben der zweiten die grösste Aehnlichkeit mit dem Thema auf. — In den ersten 8 Takten ist die Bewegung in Triolen gehalten. Das Charakteristische der Figur ist die Wechselnote auf der 2. Note. Die Melodie ist übrigens auch für das Auge überall deutlich wahrnehmbar, insofern sie meist durch die 3. Note der Figur dargestellt wird. Im Nachsatz ändert sich die Figuration. Die Melodie erscheint auf gutem Taktteil und füllt, da sie gehalten wird, den ganzen Takt aus, doch ist sie, an einigen Stellen notwendiger Weise etwas vereinfacht, in die Mittelstimme (den Alt) verlegt. Darüber nun bewegt sich die Oberstimme in einer hauptsächlich auf dem Triller beruhenden Figur dergestalt, dass die erste Note immer mit der Melodie zusammenfällt, eine im Interesse bequemer Ausführung sehr häufig angewandte Spielart. Die Bewegung ist, wie die der in gebrochenen Akkorden fortgeführten linken Hand, in Zweiunddreissigsteln gehalten. Im 17.—20. Takt ist die Bildung eine freiere, in den melodischen Grundzügen sich mehr an die 2. Variation als an das Thema anlehnende. Im 17. und 19. Takt ist dabei wieder Gebrauch von der Synkope gemacht, der sich im 18. und 20. Takt, ein frei gebildeter, aber rhythmisch der Bewegung folgender Lauf anschliesst. Vom 21.—26. Takt hat die Oberstimme (der Sopran) wieder die auch hier etwas vereinfachte Melodie, die Bewegung in der linken Hand ist in gebrochenen Oktaven (Sechzehnteln) gehalten, während die Mittelstimme, der Alt, den bisherigen Rhythmus (Zweiunddreissigstel) weiterführt und zwar im 21—22. und dann wieder im 26. Takt in gebrochenen Akkorden, im 23.—25. im einfachen Kontrapunkt zu den anderen Stimmen. Dann folgt (27.—34. Takt) die übliche Wiederholung des Nachsatzes. Dieser schliesst sich ein kurz gehaltener Schlusssatz an, dessen Begleitung in den Mittelstimmen (schon vom letzten Takt des Nachsatzes an) bis zum Schlusse in Sechzehnteln gehalten ist. Zunächst (35.—38. Takt) eine kurze an das Thema etwas nachklingende Satzbildung, die (39.—42. Takt) variiert wiederholt wird. Der Rhythmus wird bis zum Schlusse fortgesetzt. Den ganzen Schlusssatz hindurch ist in der linken Hand folgendes dem Thema entnommene Motiv durchgeführt:

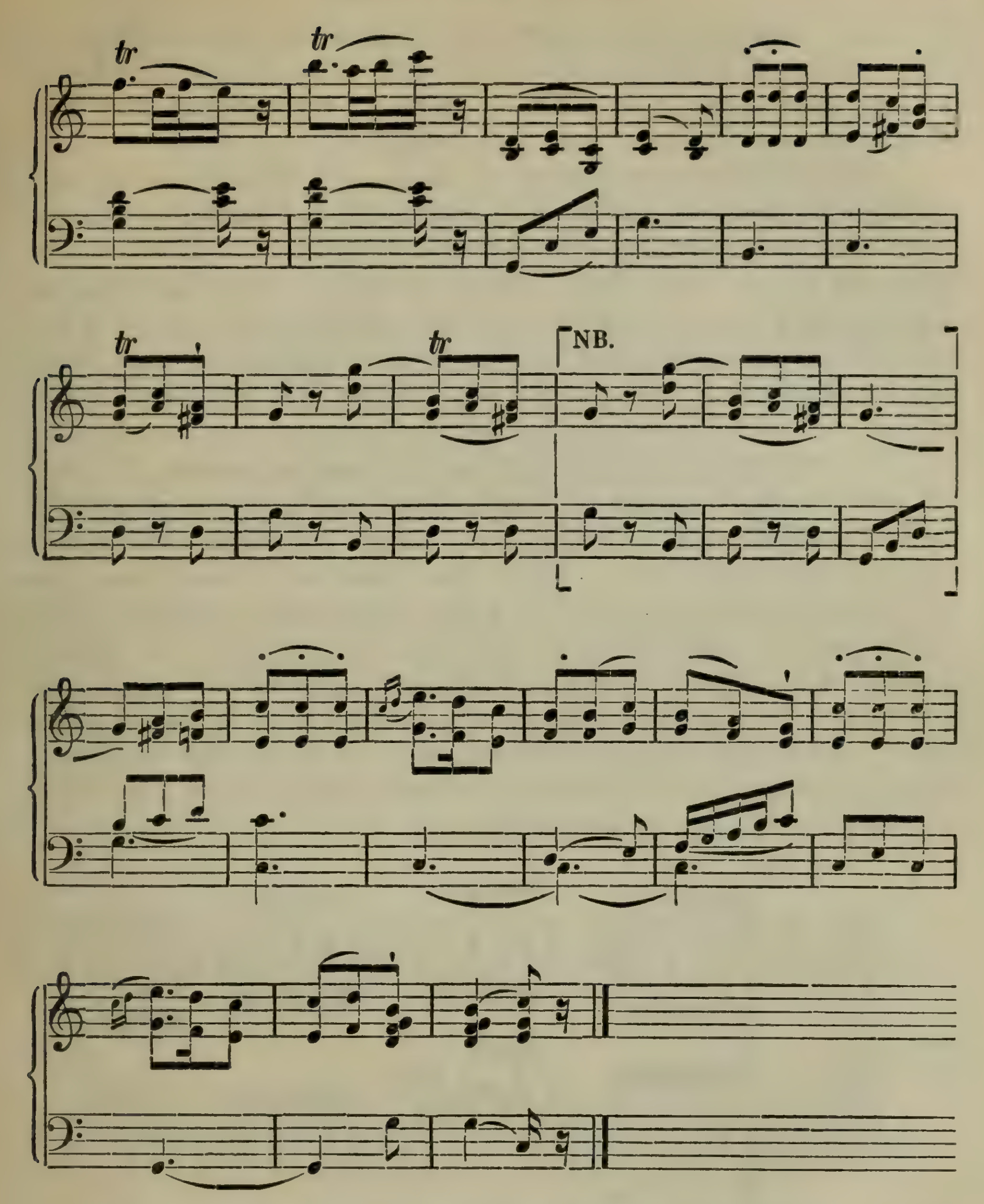
117. 

Analysen haben immer nur bedingten Wert: ebensowenig man Klavierspielen aus Büchern lernt, ebensowenig das Komponieren, wenn es nicht Hand in Hand mit praktischen Versuchen geht. — Variationen zum Zwecke theoretischer Übung auszuführen ist nicht wohl angängig. Die Variation ist eben eine Kunstgattung, nicht bloss der Inhalt, sondern auch die Form muss berücksichtigt werden, daher müssen solche Übungen als Kompositionsversuche gelten, die zwar nicht unsere eigentliche Aufgabe hier sind, die aber bald vorzunehmen wir dringend raten bei der grossen Bedeutung, die die Variation für das gesammte musikalische Schaffen überhaupt hat. Dabei stelle man sich nicht unerreichbare Ziele. Die Variation ist eine der schwersten Kunstgattungen: in ihr Hervorragendes und Originelles zu leisten, erfordert grosse Meisterschaft. Daher werden die Übungen sich auf die einfacheren Arten der Variation beschränken müssen; gar zu viel Neues aus dem Thema heraus entwickeln zu wollen, empfiehlt sich zunächst noch nicht. Doch hüte man sich auch vor allem gar zu Wohlfeilen und namentlich vor der in der Salonmusik üblichen Variationsweise. Wir sagten oben, die Variation sei eine der schwersten Kunstgattungen; sie ist aber auch eine der leichtesten, wenn man es sich so bequem macht, wie gewisse nur die niedrigsten Ansprüche befriedigenden Komponisten, deren ganze Kunst in der primitivsten Figuration besteht, die sehr oft sogar nur die Begleitung betrifft. Wie ungemein leicht es ist, auf diesem Gebiet etwas zu leisten, das beweisen die unzähligen Kompositionen dieser Art, die unter allen möglichen Titeln veröffentlicht sind, in der Hauptsache aber alle auf der untergeordnetsten Art der Variation beruhen. — Ein passendes Thema zu finden ist eine Hauptaufgabe. Das wird nicht leicht sein, denn was in dieser Hinsicht brauchbar, ist gewiss schon von nennenswerten Komponisten verarbeitet worden; es ist aber durchaus empfehlenswert, unbenutzte Themen zu wählen. — Das Thema soll möglichst einfach sein; je einfacher es ist, desto mehr lässt sich aus ihm herausholen, während ein gar zu kompliziert gestaltetes, namentlich wenn es zu viel verschiedene Motive enthält, die Verarbeitung nur erschwert. In letzterem Fall würde sich oft Vereinfachung nötig machen; in der Variation soll aber im Allgemeinen Ausschmückung, oder, um einen arithmetischen Vergleich heranzuziehen, Vervielfältigung vorherrschen. Bei der Auswahl der Themen sehe man auch darauf, dass diese nicht zu viele Wiederholungen enthalten. Wiederholungen sind ja sonst, wie wir ausgeführt haben, am Platze und oft auch notwendig; da sie aber in allen Variationen angebracht werden müssten, so kann man sich vorstellen, wie schleppend und ermüdend das wirken würde und welche ganz unnötige Ausdehnung die einzelnen Variationen erhielten. Man reduziere also, so zu sagen, die Themen

auf ihren eigentlichen Inhalt, wobei an diesem selbst aber nichts geändert werden darf, ebenso darf man gewisse unbedingt **notwendige** Wiederholungen nicht weglassen, worunter wir solche innerhalb der Perioden- und Satzbildung begreifen. — Sehr wichtig ist es auch, dass das Thema an bestimmter Stelle moduliert. Viele sonst brauchbare Themen weisen in dieser Beziehung einen Mangel auf, indem sie entweder von Anfang bis Ende in der Tonart der Tonika gehalten sind oder, mitunter nur sehr vorübergehend, nach der Tonart der Oberdominante modulieren, wie übrigens auch das unter 118 wiedergegebene Thema. Natürlich kann die Kunst des Komponisten hier viel thun. Indessen kann er es doch nicht vermeiden, Wendepunkte und sonstige hervortretende Stellen harmonisch gleich zu gestalten, und zwar wird er um so mehr dazu gezwungen sein, je freier er in rhythmisch — melodischer Hinsicht verfährt, denn irgendwo müssen die Beziehungen zum Thema gewahrt werden (vgl. S. 93). Ein äusserst glücklich gewähltes Thema ist das zu den »Variations sérieuses« von Mendelssohn, das von vorn herein modulatorisch so gehalten ist, dass es den Komponisten aller weiteren Mühe in dieser Hinsicht enthebt, wobei dieser aber trotzdem es für gut befunden hat, in verschiedenen der Variationen von dieser Modulationsordnung abzuweichen.

Um aber die Schüler, die sonst Tüchtiges leisten, aber immer einer bestimmten Anregung bedürfen, auf den rechten Weg zu weisen, geben wir ein Thema und dazu die Anfänge der Variationen nebst Winken über die weitere Ausarbeitung derselben und überlassen es nun dem Schüler, sie zu vollenden. — Das Thema sei die Arie der Zerline »Wenn du fein fromm bist«:





Alle längeren Wiederholungen sind hier weggelassen, ebenso können bei NB. 3 Takte weggelassen werden, die in der Arie selbst durchaus angebracht sind, bei steter Wiederholung aber stören dürften. Bei den folgenden Variationen haben wir Klaviersatz im Auge: wer indessen strenge Stimmenführung, die beim Klaviersatz nicht immer aufrecht zu erhalten ist, vorzieht, mag für Streichquartett schreiben, wobei er aber zu berücksichtigen hat, dass solche Passagen, wie die unter 122 bei NB. für Streichinstrumente nicht passen und daher entsprechend umgeändert oder durch ganz andere ersetzt werden müssen. Es sind gewöhnlich 4 Takte, mitunter auch 8 angegeben. Es geschah das natürlich nur zum Zwecke des ersten

Versuchs; traut sich der Schüler die nötige Kunst schon jetzt zu, so mag er blos 2 Takte benutzen oder sich auch nur an die Motive halten, alles andre aber selbst gestalten. Bei wiederholten Versuchen ist nur der letzte Weg einzuschlagen.

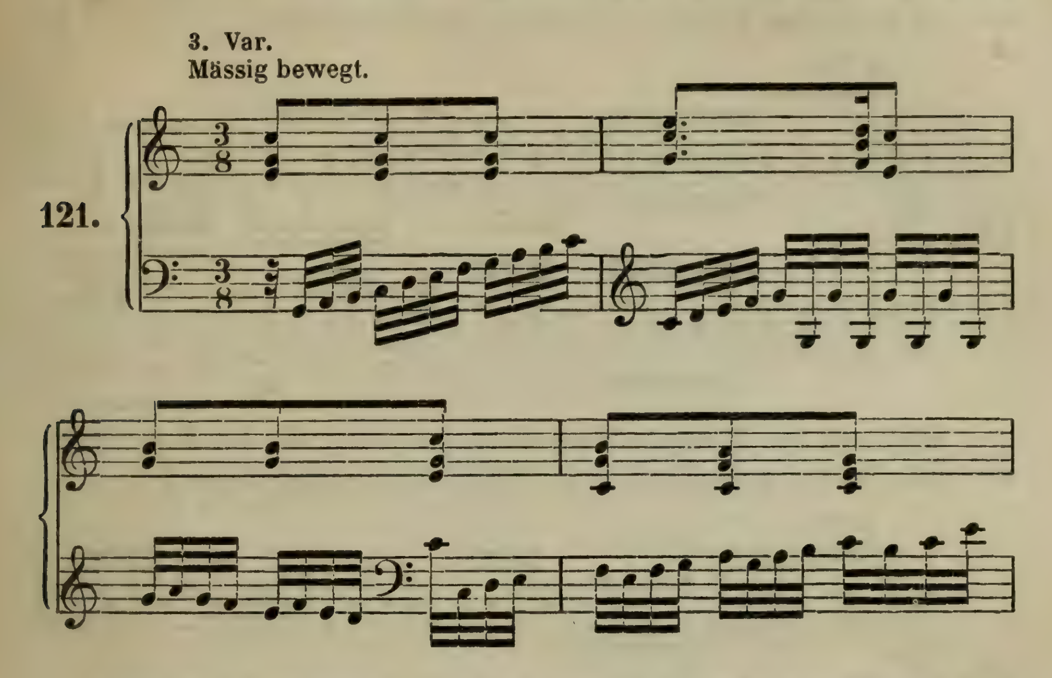
Zunächst einige Variationen, in denen die Melodie streng beibehalten worden ist, die Veränderung daher nur die Begleitung betrifft. Diese letztere besteht entweder in einer blossen Bewegung, (Beispiel 121 u. 122), deren Rhythmus nicht willkürlich geändert werden darf, oder es ist in ihr ein Motiv durchgeführt (Beispiel 119 und 120). Diese letztere Art ist die interessantere und darum empfehlenswertere. Wenn wir sagen, dass der Rhythmus nicht willkürlich geändert werden darf, so ist das nicht so zu verstehen dass er von Anfang bis Ende durchgeführt werden müsse. Er kann oft unterbrochen werden; es muss dies aber an den geeigneten Stellen geschehen, beim Beginn eines neuen Teils resp. einer neuen Satzbildung (Beethoven, op. 26, 3. Var.) oder der Wiederholung des 1. Teils (Beethoven, op. 26, 5. Var.) oder wohl auch beim Eintritt des Nachsatzes einer Periode (Beethoven, op. 26, 4. u. 5. Var.). Regeln darüber aufzustellen, wie dieser Wechsel stattzufinden hat, ist nicht möglich; es wird lediglich darauf ankommen, dass alles zu einander passt. Am besten und natürlichsten werden immer die Fälle sein, wo der eine Rhythmus sich naturgemäss aus dem andern entwickelt oder sich teilweise an ihn anschliesst.



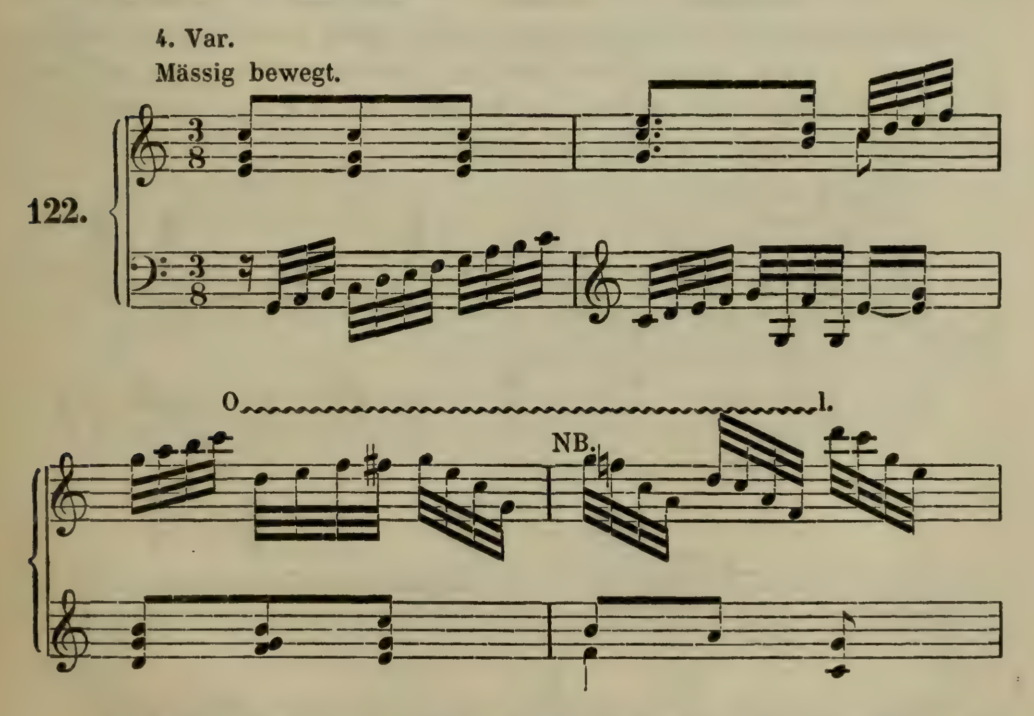
Kurzes, einfaches Motiv, das aber nur rhythmisch streng durchgeführt zu werden braucht.



Längeres auf der Tonleiter beruhendes, in 2 Teile zerlegbares Motiv. Die Melodie ist in der Mittelstimme (Tenor) durchzuführen.



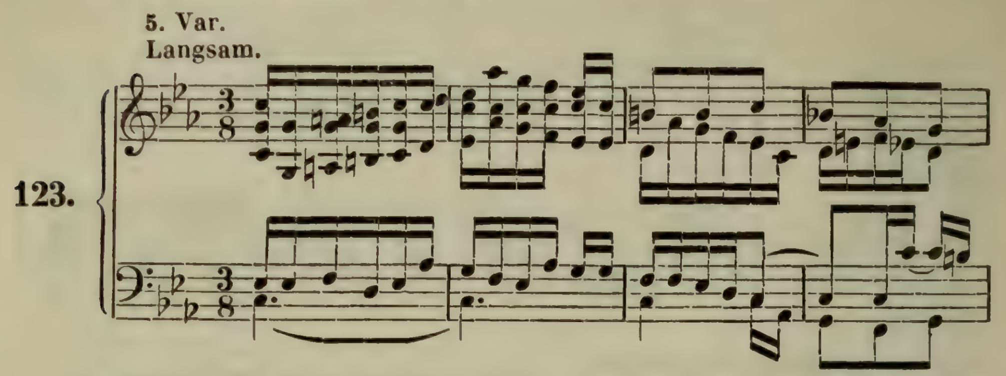
Einfache Begleitung, die man auch in eine andere Stimme verlegen oder auch in folgender Weise zwischen rechter und linker Hand abwechseln lassen kann:



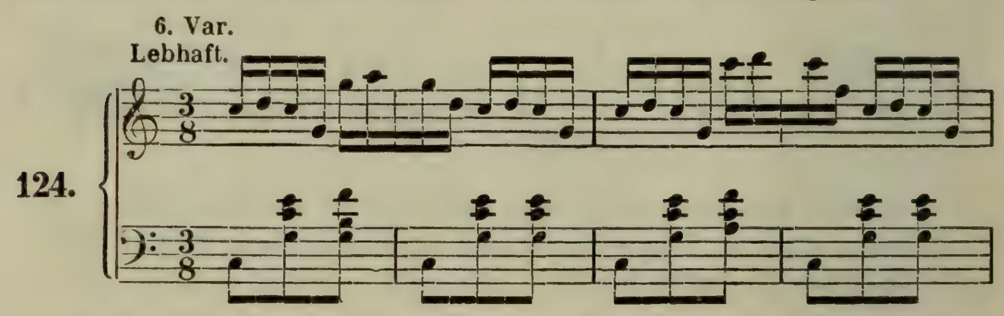
Doch ist die Melodie, wenn sie auch bald in der rechten, bald in der linken Hand erscheint, immer innerhalb desselben Oktaven-

umfangs zu halten — wie das hier geschehen — oder, wenn man für Streichquartett schreibt, in derselben Stimme beizubehalten.

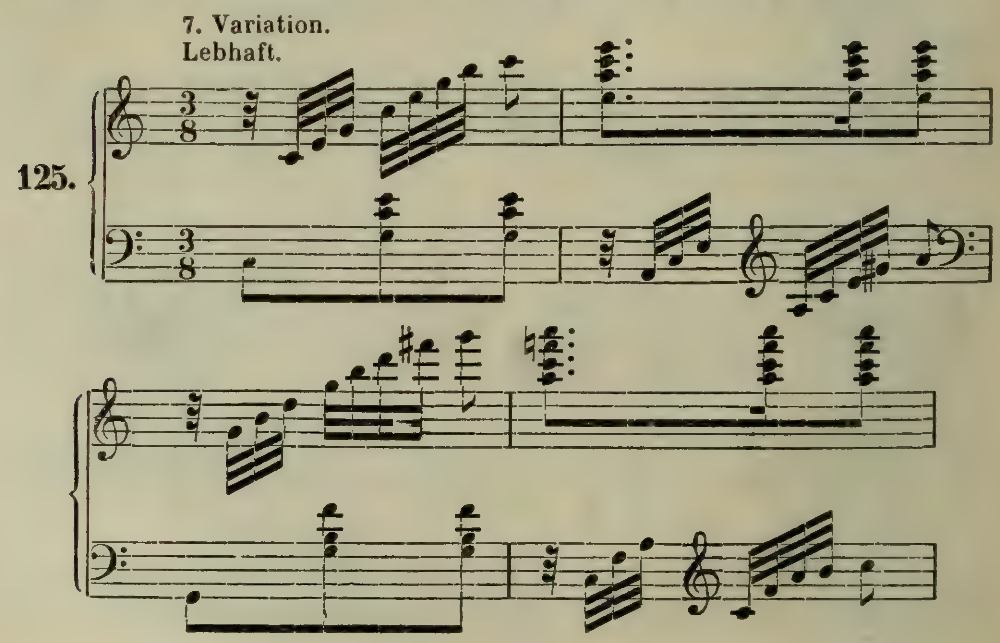
Es folgt eine Anzahl frei gestalteter Variationen:



Obgleich das Tongeschlecht hier geändert, ist die Ähnlichkeit mit dem Thema unverkennbar. Weit freier ist die folgende:

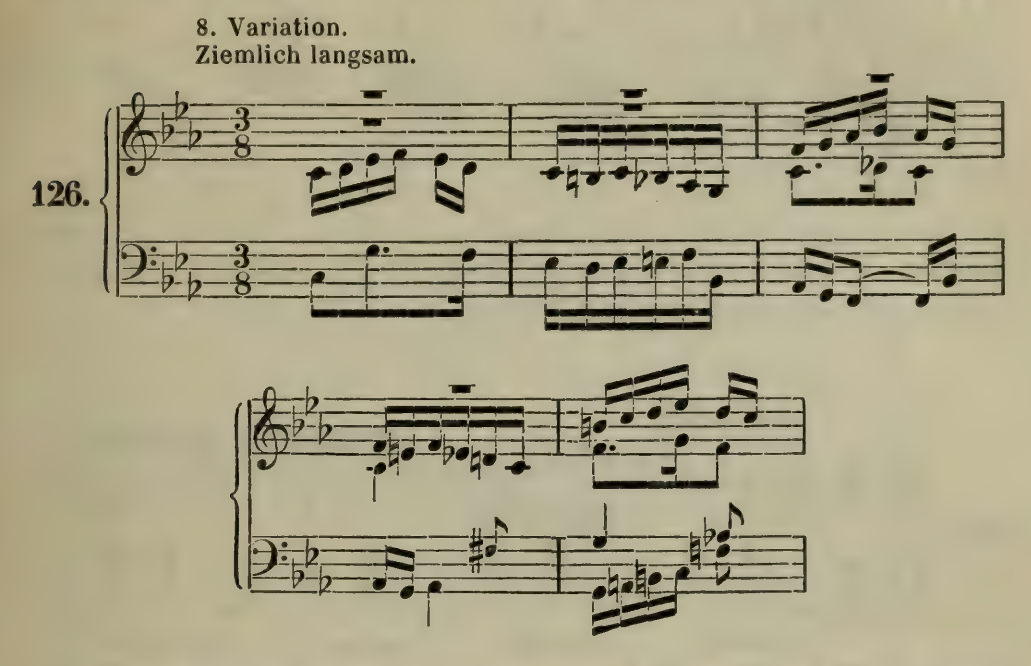


Die rechte Hand ist hier eigentlich in einer zweiteiligen Taktart gehalten — vergl. über diese Art der Accentverschiebung »Alfred Richter, Elementarkenntnisse der Musik«, S. 70 f. — während die linke sich in einer dreiteiligen bewegt.



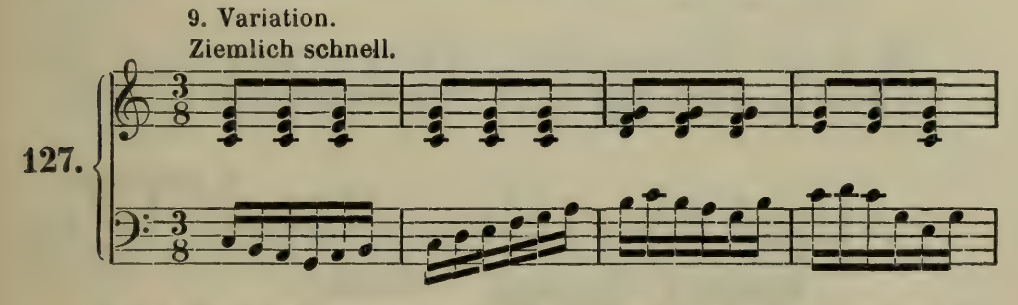
Hier ist der 2. Teil (d. h. also vom 9. Takt an) bis zum Eintritt der Wiederholung am besten anders zu gestalten; führt man aber das Motiv fort, so brige man es nicht in jedem Takt an.

8. Variation.
Ziemlich langsam.



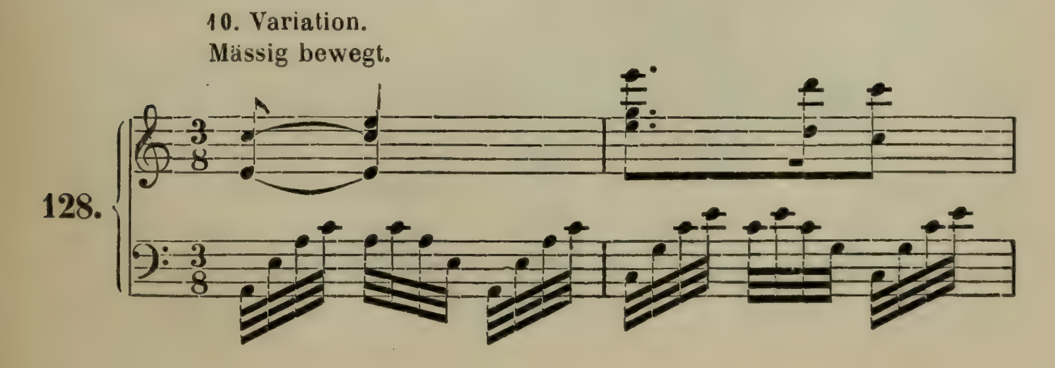
Kanon in der Quarte, der aber vor Schluss des 1. Teils abzubrechen ist. Der 2. Teil ist dann bis zur Wiederholung anders, jedoch im gleichen Rhythmus zu gestalten, wobei die kontrapunktische Schreibweise fortzuführen ist.

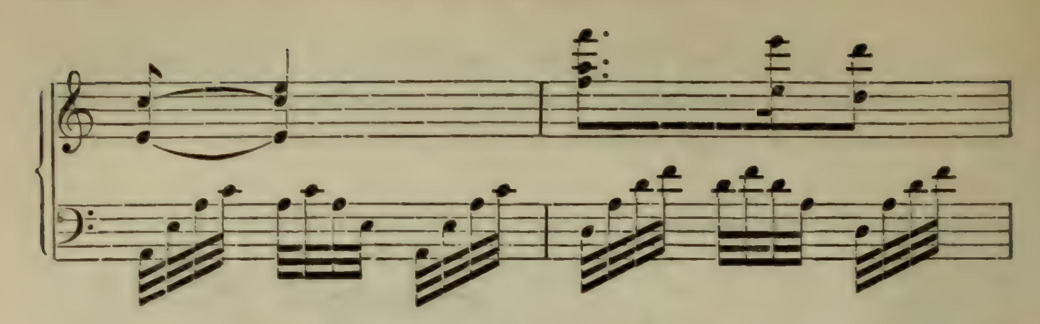
9. Variation.
Ziemlich schnell.



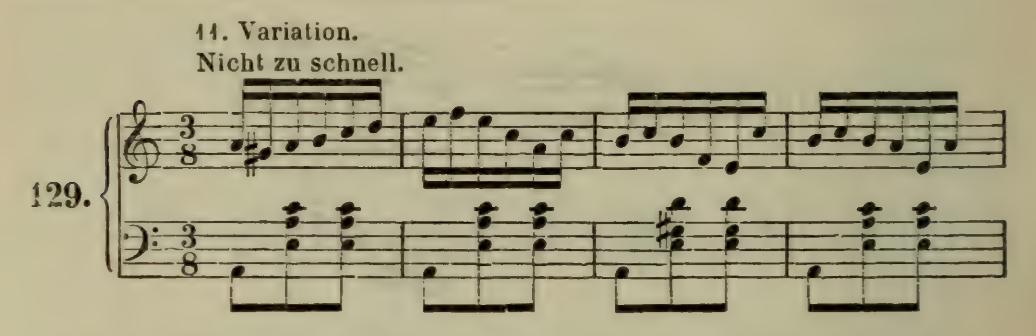
Man bringe die Bewegung abwechselnd in beiden Händen an.

10. Variation.
Mässig bewegt.

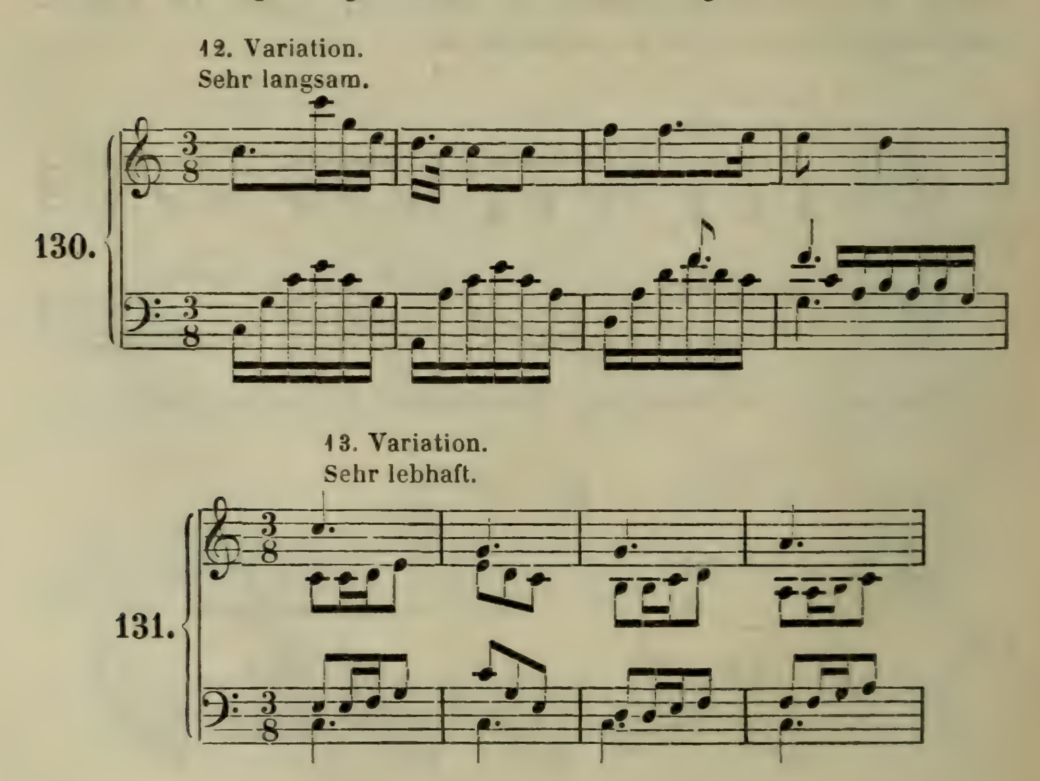


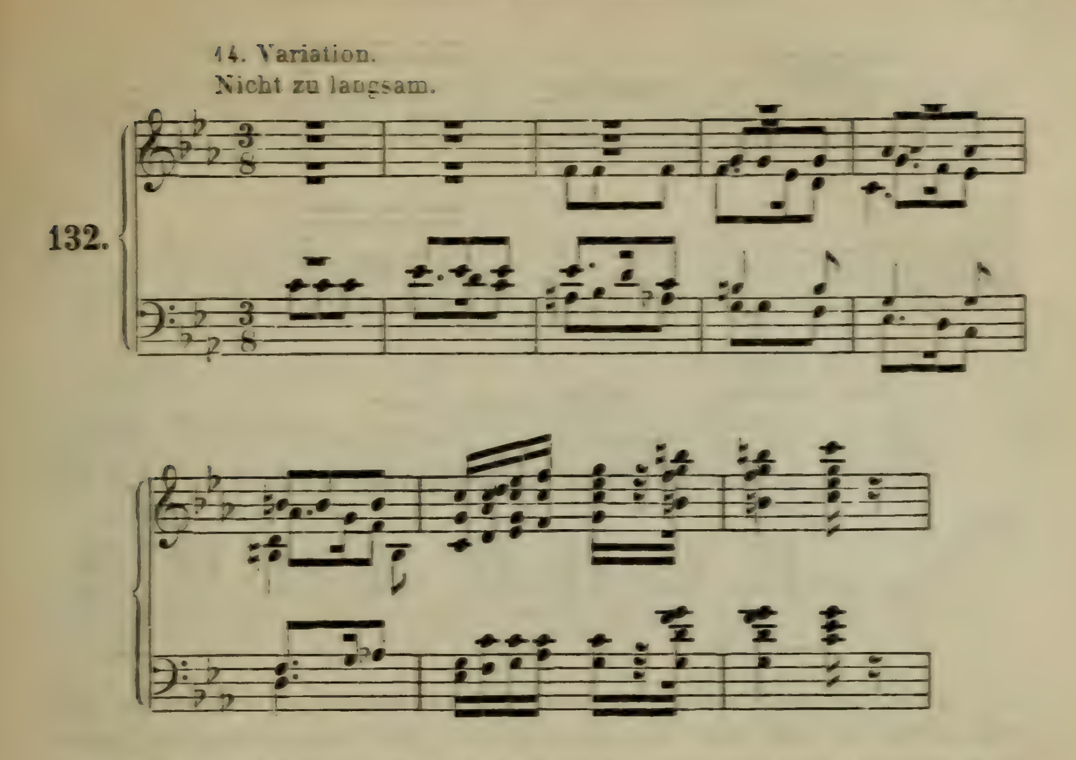


*C*dur, nicht *a*moll. Empfehlenswert wäre es, hier im 2. Teil bis zur Wiederholung den Rhythmus ganz oder teilweise zu unterbrechen, d. h. also die Bewegung in Zweiunddreissigsteln nicht in dieser gleichmässigen Weise fortzusetzen.

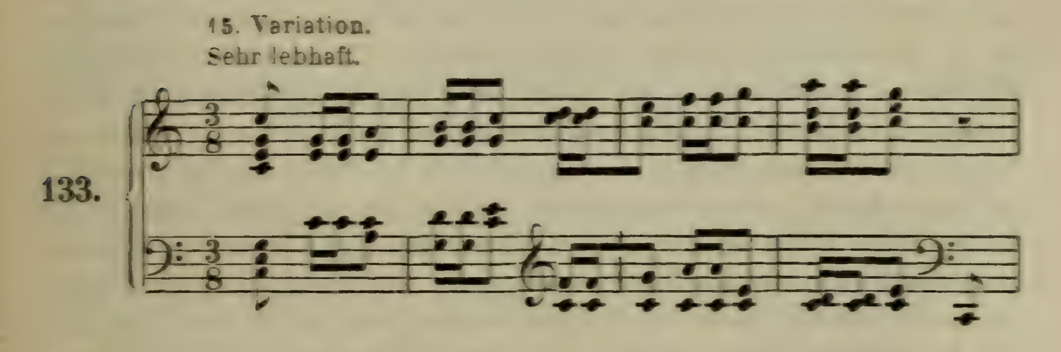


In *a*moll. Wechsel in der Tonart sehr willkommen, da das Thema so wenig Gelegenheit zu Modulationen giebt.

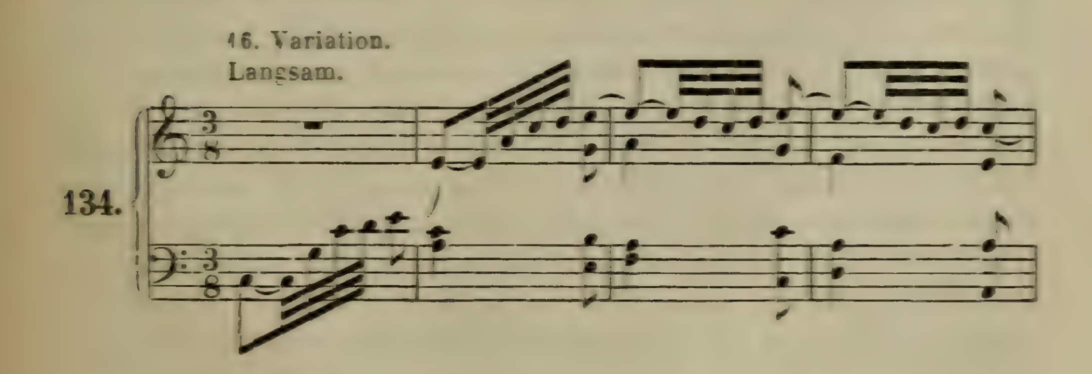


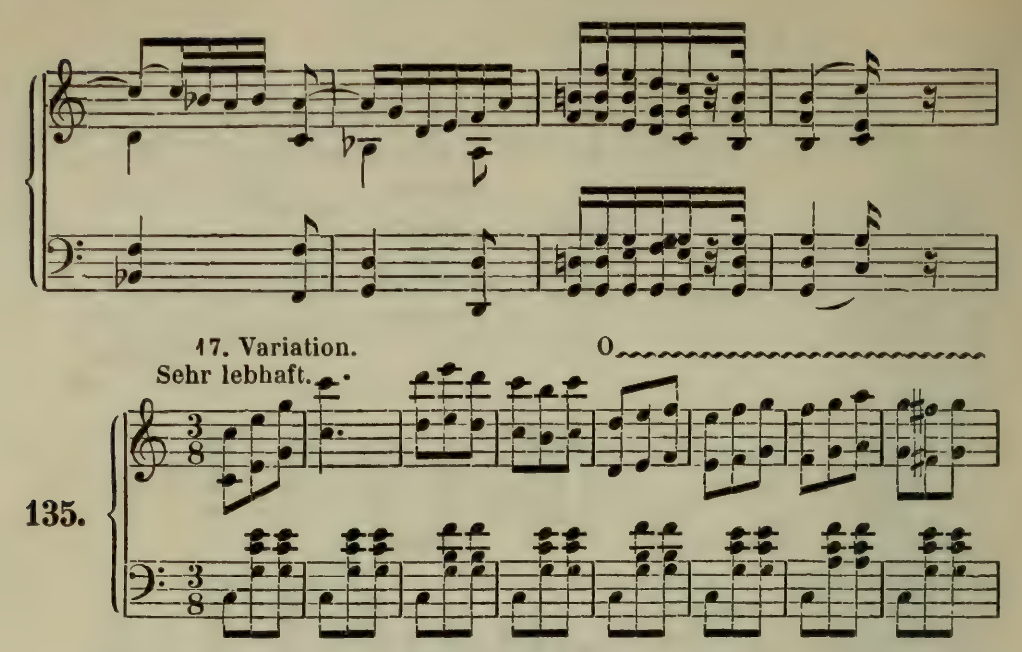


Der 2. Teil bis zur Wiederholung ist ganz anders darzustellen.



Der Rhythmus ist hier durchzuführen. Es liegt hier ebenfalls eine Accentverschiebung vor, vergl. das bez. der 6. Var. Bemerkte.





In Betreff der Schlussvariation kann man nun so verfahren, dass man einer formell nach Art der andern gehaltenen Variation einen mehr oder weniger langen Schusssatz folgen lässt, wozu man den Motivstoff dem Thema resp. den Variationen entnimmt. Ein kurz gehaltenes Beispiel dieser Art ist die bereits citierte 5. Variation in op. 26 von Beethoven; ein längeres die 17. in den »Variations sérieuses« von Mendelssohn. In den letzteren ist die Schlussvariation genau so lang, wie die andern; sodann wird eine Figur, die bereits in der rhythmisch ganz gleich gestalteten 16. Variation Verwendung gefunden hatte, aufgenommen und 8 Takte durchgeführt, darauf eine ausgedehnte brillant gehaltene Kadenz, die zum Thema mit einem Orgelpunkt auf der Dominante überleitet. Nur der Anfang des Thema wird wiederholt, weiterhin Steigerung und Schluss (Halbschluss) auf der Dominante, an den sich nun der eigentliche ziemlich ausgedehnte Schlusssatz anschliesst. — Auch etwas der Sonatenform ähnliches lässt sich als Schlusssatz anbringen, ebenso eine Fuge, indem man das Thema, oder den Anfang desselben, in entsprechender Weise gestaltet. Die Fuge kann streng durchgeführt sein, eventuell mit grosser Kadenz gegen den Schluss hin, worauf man das Thema (der Variationen) in seiner ursprünglichen einfachen Gestalt noch einmal vorführen und darauf zu dem (in solchen Fällen kurz gehaltenen) Schlusssatz übergehen kann, der das Thema der Fuge oder einzelne Motive desselben wieder aufnimmt. Oder aber die Fuge kann unterbrochen werden, worauf man sie entweder wieder aufnimmt, oder den Satz weiterhin frei aber doch in einer der Fuge verwandten oder wenigstens an sie anklingenden Schreibweise entwickelt. Es giebt hier viele Wege. Etwas Vollendetes in dieser Beziehung zu

leisten setzt nicht nur hervorragende Meisterschaft, sondern grosse formelle Gewandtheit und Erfahrung voraus, die bei einem Neuling nicht vorausgesetzt werden dürfen. Man wird daher bei den ersten Versuchen besser thun, sich auf einen langen Schlusssatz nicht einzulassen, sondern die Schlussvariation nach Art aller andern zu gestalten und darauf hin noch einige Schlusstakte folgen zu lassen, für welches Verfahren wir als passendes Beispiel die Schlussvariation aus op. 26 von Beethoven empfehlen.

Wir haben schon auf die Schwierigkeit aufmerksam gemacht, passende Themen zu finden. Der Schüler mache sich auf die Suche oder, wenn er das Zeug dazu hat, erfinde selber welche. Das Thema muss stets einfache Liedform aufweisen. Alle andern Formen sind viel zu lang und in ihrer Struktur nicht einheitlich genug; ist doch schon das in einfacher Liedform gehaltene Thema zu den Variationen aus der Kreutzer-Sonate mit den hier nicht zu umgehenden Wiederholungen 54 Takte lang.

Siebentes Kapitel.

Die Anwendung der thematischen Arbeit auf die freien Formen.

Dass beim freien Schaffen nicht immer so verfahren werden darf, wie bei blossen Übungen und dass dabei noch andere Dinge berücksichtigt werden müssen, ist bereits (S. 67) hervorgehoben worden.

Von jeder Komposition, die einen gewissen Wert beansprucht, erwartet man, dass sie sich in einer geschickten und gefälligen Form darstellt. Die Form machte uns bis jetzt wenig Sorge, da sich unser Stil, soweit die Übungen in der ersten Abteilung in Frage kommen, mehr dem sog. strengen anschloss. — Der strenge Stil unterscheidet sich dadurch vom freien, dass er die Cäsur an bestimmter Stelle, sowie die damit zusammenhängende Satz- resp. Periodenbildung nicht kennt, auch vermeidet er gern vollkommene Kadenzen, um den fortlaufenden Charakter des Ganzen nicht zu stören. Als Muster des strengen Stils können Fuge und Kanon (soweit sie dem freien Stil nicht dienstbar gemacht worden sind) gelten, als Muster des freien Lied und Sonate, deren Formen allen andern Kunstwerken zu Grunde liegen. — Beispiel 105 kann als Muster für den eigentlich freien Stil nicht gelten. Der Stil ist zu verschieden und

der jedem Kunstwerk notwendige einheitliche Charakter fehlt, wofür die Ursache in dem zu reichhaltigen Stoff zu finden ist. Sodann ist auch der Mangel an Wiederholung (abgesehen von der einzelner Motive), ohne welche die freien Formen nicht auskommen können, sehr bemerkbar. Die Wichtigkeit und Notwendigkeit derselben war schon im vorigen Kapitel hervorgehohen worden und wird uns weiter unten gleich wieder beschäftigen. — Dagegen war Beispiel 98 durchweg in freier Form, d. h. in einfacher Liedform, freilich in der primitivsten Art derselben, gehalten, die aber doch auch auf die bessere Musik anwendbar ist. Viele Zwischensätze in grösseren zusammengesetzten Formen, wie z. B. Trios in Menuetten und Scherzi, sodann auch kleine Genrebilder (»Kinderszenen« von Schumann und dergl.) gehen nicht über diesen Umfang hinaus. Für den Wert eines Tonstücks sind doch schliesslich die Themen selbst und die Art ihrer Verarbeitung Ausschlag gebend. Hat man überhaupt etwas zu sagen, so wird sich die richtige Form für den Inhalt stets, so zu sagen, von selbst ergeben. Auf der andern Seite macht aber ohne Frage ein Kunstwerk, das überhaupt Bedeutung beansprucht, auch gewisse höhere Ansprüche an die Struktur. Lediglich 4, 8 oder 16taktige Sätze resp. Perioden aneinander zu reihen, ist ein Verfahren, das für die Sonate überhaupt gar nicht, aber auch für die Liedform nicht immer durchführbar ist. Bei allem aufgebotenen Geschick werden die einzelnen Teile den richtigen Zusammenhang, das Ganze den den freien Formen ebenfalls notwendigen fortlaufenden Charakter oft vermissen lassen. Im Kunstwerk wird sich daher an manchen Stellen eine Verkürzung, an andern wieder eine Verlängerung resp. Erweiterung der Form nötig erweisen, an anderen Stellen wieder werden Übergänge, Kadenzen und dergl. angebracht werden müssen (s. darüber S. 112). Die Bekanntschaft mit diesen Dingen setzen wir voraus; wo diese Voraussetzung nicht zutrifft, verweisen wir auf das Studium der Formenlehre, zu deren Bereich alle diese Dinge gehören.

Was den Inhalt betrifft, die Themen und deren Verarbeitung, so haben wir uns vor zwei Extremen zu hüten, vor allzu grosser Einfachheit und vor Überladung, worauf wir übrigens schon auf S. 44f. bei Gelegenheit unsrer Übungen aufmerksam machten. In noch weit höherem Grade gilt das von der freien Komposition, über deren Wert nicht bloss die Einzelheiten, sondern auch der Gesamteindruck entscheidend sind. Allzu grosse Einfachheit ist nicht zu erblicken in dem Fehlen einer kontrapunktischen Schreibweise. Zwar wird kein guter Musiker auf die Hilfsmittel des Kontrapunkts je gänzlich verzichten wollen und ihre, wenn auch durchaus nicht ausschliessliche, Verwendung in den höheren Formen, wie Streichquartett, Symphonie, ist ganz selbstverständlich. Ein grosser Teil der Sololitteratur —

die der Orgel ausgenommen — sieht indessen von dem eigentlichen kontrapunktischen Stil gänzlich ab. Als zu grosse Einfachheit würde aber zu gelten haben, wenn die Themen quantitativ und qualitativ nicht genügend verwertet werden, wenn die einzelnen Ideen sich lose aneinander reihen, ohne natürlichen Zusammenhang und ohne jene schon oft hervorgehobene innere Notwendigkeit. Eine derartige Einfachheit ist im Verein mit einer primitiven Konstruktion und ausschliesslichen Berücksichtigung des Klangwesens vornehmlich für die Salonmusik charakteristisch. — Während aber zu grosse Einfachheit — soweit sie nicht aus besonderen Gründen vom Komponisten beabsichtigt ist — meist dem Mangel an Können (auch wohl dem Mangel an Fleiss) entspringt, ist die Überladung dem Umstand zuzuschreiben, dass der Komponist mit seinen Ideen nicht Haus zu halten und nicht die richtige Anordnung zu treffen versteht, dass er aus Sucht, recht viel zu geben oder auch interessant zu erscheinen, das Einzelne zu weit ausführt und in Folge dessen den Gesamteindruck, abgesehen von der Überladung bezüglich thematischer Arbeit auch durch unangemessene Länge des Ganzen, Mangel an Symmetrie u. s. w. stört. Hier heisst es Selbstkritik üben. In Betreff der Anordnung muss immer der Grundsatz befolgt werden, den wir schon auf S. 48 ausgesprochen haben, nämlich die interessanteren Kombinationen den weniger interessanten folgen zu lassen und ja nicht umgekehrt. Bietet man im Anfang zu viel, so erschöpft man sich von vorn herein und ist nicht im Stande zu halten, was man versprach. Man ermüdet aber auch den Hörer, der unmöglich das Verständnis für Dinge in komplizierterer Gestalt haben kann, die ihm noch nicht von ihrer einfachen Seite dargestellt worden sind. — Ein Kunstwerk kann aber auch überladen sein, wenn bei sonst richtiger Anordnung des Ganzen und bei zweckmässiger und ergiebiger Verarbeitung der Themen die einzelnen Teile sich derart aneinander reihen und überstürzen, dass der Hörer zu keiner rechten Besinnung kommt und darum weder das Verständnis für die Einzelheiten, noch für das Ganze gewinnt. Hier helfen Wiederholungen und Ruhepunkte, d. h. Erholungsmomente für das Auffassungsvermögen. — Was die Wiederholung betrifft, so haben wir schon im vorigen Kapitel ausgeführt, dass sie eins der unentbehrlichsten Mittel musikalischer Darstellung ist. Wie das Motiv innerhalb des Satzes selbst (vergl. Beispiel 15), so werden einzelne Takte, Sätze, Perioden, ja ganze Teile eines Tonstücks wiederholt, nicht nur um die Form abzurunden oder das Tonstück zu verlängern, sondern vornehmlich um das Einzelne unserer Auffassung zugänglicher zu machen und unser Verständnis für das Ganze zu erleichtern. Es muss zugegeben werden, dass nicht grade j e d e Wiederholung notwendig ist. Man versuche indessen einmal, ein Stück aller Wiederholung zu entkleiden, und man

wird sehen, was dabei herauskommt. Doch sind auch der Wiederholung bestimmte Grenzen gezogen. Dieselbe darf, für gewöhnlich wenigstens, nur Wichtiges und Hauptsächliches betreffen, Nebensächliches (soweit es nicht mit Hauptsächlichem formell zusammenhängt) nur ausnahmsweise und in nicht zu grosser Ausdehnung und und nur an besonders dafür geeigneten Stellen. — Ebenso notwendig sind Ruhepunkte, worunter wir hier nicht etwa Fermaten verstehen, die den melodischen Fluss unterbrechen, sondern Ruhepunkte für den Geist, für das Verständnis. Das Interesse des Hörers darf nicht immer in gleichem Grade angespannt werden: er bedarf der Erholung und der Sammlung. Es geschieht dies ja teilweise durch die Wiederholung, sodann aber auch durch Übergänge, Kadenzen, in denen, soweit Solokompositionen in Frage kommen, dem Figurenwerk ein grosser Spielraum vergönnt sein darf, und dergl. Keineswegs brauchen solche Stellen eines jeden Interesse bar zu sein; im Gegenteil erwarten wir, dass in einem wirklichen Kunstwerk auch solche Stellen sich in Geist und Haltung an das Vorausgegangene anschliessen, dass die Passagen z. B. dem zu Grunde liegenden Motivstoff entnommen oder auch dass besondere zu interessanter Verarbeitung geeignete Motive zu diesem Zweck aufgestellt sind. Immerhin werden aber solche Stellen in ihrer verhältnismässig einfacheren harmonischen und melodischen Haltung und grösseren rhythmischen Gleichmässigkeit geringere Anforderungen an unser Auffassungsvermögen stellen; der Hörer erhält somit die nötige Zeit, sich zu sammeln und sich auf neues vorzubereiten. Wo und in welcher Ausdehnung solche Stellen anzubringen sind, ist natürlich Sache der künstlerischen Einsicht. In Klavier-, überhaupt Solokompositionen, die ausserdem auch noch auf einen brillanten Vortrag berechnet sind, sind sie mitunter ohne Schädigung für das Ganze von ausserordentlicher Ausdehnung. In Quartetten und überhaupt in Werken strengeren Stils müssen sie sich naturgemäss in engeren Grenzen halten; auch tritt hier, wie in allen Werken, wo verschiedene Instrumente mitwirken und die demgemäss auf Mehrstimmigkeit beruhen, das Passagentum zurück und wo es erscheint, darf es niemals Selbstzweck sein. Noch mehr — und das liegt in der Natur der Sache — ist das der Fall in der reinen (mehrstimmigen) Vokalmusik, die, soweit sie nicht homophonen, d. h. auf rein harmonischer Grundlage beruhenden, keine melodisch selbständige Führung der Stimmen zeigenden Charakters ist, sich mit Vorliebe den strengen Formen, der Fuge, dem Kanon u. s. w. auch jetzt noch zuwendet und auf welche die freie Gestaltung im allgemeinen nur, soweit es der Text erlaubt, also in ziemlich geringem Grade, anwendbar ist. In der begleiteten Vokalmusik findet die letztere natürlich ein grösseres Feld, wie denn in Liedern sehr oft ein vom

Gesange ganz unabhängiges Motiv, das zur Charakteristik dient, wie z. B. im »Erlkönig« von Schubert, in der Begleitung durchgeführt wird. Die endlosen Kadenzen, die man in älteren italienischen Arien findet, dienen mehr dazu, den Sänger in den Stand zu setzen, seine ganze Fertigkeit zu zeigen, als einem wirklichen Bedürfnis nach Ruhe und Erholung, da die Vokalmusik, bei der die Charakteristik die Hauptsache ist oder wenigstens sein soll, und die thematische Arbeit als solche zurücktritt, selten so hohe Anforderungen an unsre Auffassung stellt, dass wir derartiger Unterbrechungen bedürfen. Die neuere Zeit hat ja übrigens in dieser Beziehung Wandel geschaffen und selbst die moderne italienische Musik hat dem Rechnung tragen müssen.

Während die reine Vokalmusik ihrer ganzen Natur nach stets mehrstimmig ist, wird ein eigentlich mehrstimmiger Satz, ausgenommen da, wo vom strengen Stil (Fuge und dergl.) Gebrauch gemacht worden ist, in Instrumentalsätzen fast nie von Anfang bis Ende durchgeführt. Selbst im Streichquartett, das in dieser Beziehung immer noch die strengsten Anforderungen stellt, ist der Satz nie vierstimmig von Anfang bis Ende, sondern bald 2-, bald 3-, bald 4- oder mehrstimmig, ganz wie es dem Komponisten beliebt. Sehr häufig ist der Stil auch streng homophon, d. h. eine Stimme führt die Melodie aus, und die andern haben die (einfach harmonische) Begleitung. Noch mehr emanzipiert sich die moderne Klavierkomposition wie von der Kontrapunktik, so überhaupt von der eigentlichen Mehrstimmigkeit. Die Natur des Instruments verleitet zu einer homophonen Behandlungsweise: man ist zu sehr geneigt, die Harmonie als blosse Masse zu behandeln, was ja oft effektvoller und auch sonst angebracht ist, da das schnelle Verklingen der Töne, die Schwierigkeit der Ausführung, die Phrasierung und andere Dinge eine streng durchgeführte Stimmenführung nicht immer ermöglichen. Unangenehme Fortschreitungen, ja selbst Fehler in der Verbindung werden durch diese Behandlungsweise auch vielfach versteckt, dass sie oft gar nicht herauszuhören und auch für das Auge nur schwer zu entdecken sind, was wir nun freilich nicht als einen Vorzug dahinstellen wollen. Sehr häufig aber ist die Abwesenheit der Mehrstimmigkeit nur eine scheinbare; in Wirklichkeit ist sie vorhanden, sie ist nur nicht immer gleich ohne weiteres verfolgbar. Man muss gelernt haben, das Hauptsächliche von dem Nebensächlichen zu unterscheiden, den eigentlich melodischen Kern zu verfolgen und sich, was häufig genug vorkommt, nicht durch die Darstellungsart (resp. Spielmethode) an dem, was musikalisch zusammengehört, irre machen lassen. Es ist schwer, einen guten Klaviersatz zu schreiben, und es ist durchaus nicht unsre Ansicht, dass jeder gute Klavierspieler das ohne weiteres kann. Es kommt natürlich auch sehr darauf an, was

man unter gutem Klaviersatz versteht. Wie nur derjenige frei gestalten kann, der einen guten Kontrapunkt zu schreiben versteht, so wird auch der nur gut für Klavier schreiben, der die Mehrstimmigkeit beherrscht, denn grade die Freiheiten und, oft nur scheinbaren, Abweichungen vom reinen Satz erfordern grosse Meisterschaft in der Beherrschung dieses letzteren. Wenn wir freilich vom Klaviersatz bloss Leichtigkeit und Glätte der Ausführung, sowie Anbequemen an die Eigenheiten des Instrumentes verlangen (obgleich das an sich ganz vernünftige Forderungen sind), so müssen wir den sog. Salonstil als Muster aufstellen. In diesem etwas Spiel- und Brauchbares zu leisten, dürfte keinem gewandten Klavierspieler, mit einem sonst nur bescheidenen Kompositionstalent behaftet, besonders schwer fallen. — Wir müssen uns mit diesen allgemeinen Andeutungen begnügen und uns vorbehalten, den Gegenstand an anderer Stelle auszuführen. Es sei nur noch bemerkt, dass eben wegen der Schwierigkeit des Satzes es sich nicht empfiehlt, die ersten Kompositionen für Klavier zu schreiben, vielmehr ist es ratsam, von der Vokalmusik auszugehen, und zwar zunächst vom mehrstimmigen Lied. Die mehrstimmige Vokalmusik — es war das schon bemerkt worden — macht hohe Ansprüche an den reinen Satz, d. h. an eine klare, durchsichtige und regelrechte Führung der Stimmen, gar keine oder nur geringe betreffs der freien Gestaltung. Man kann daher hier Versuche bereits zu einer Zeit vornehmen, zu der die Vorübungen bezüglich letzterer noch nicht abgeschlossen oder noch nicht vorgenommen worden sind. — Auch die ersten Versuche in der Sonatenform werden am besten im Streichquartett und nicht in der Klaviersonate vorzunehmen sein, da das Streichquartett, wie bereits bemerkt worden, von allen Instrumentalformen verhältnismässig am meisten zu reiner Mehrstimmigkeit neigt, besondere Schwierigkeiten des Satzes, d. h. des instrumentalen Satzes, hier aber überhaupt nicht zu überwinden sind. Erst dann ist es ratsam, zur Klaviersonate, überhaupt zur Klaviermusik überzugehen. — Wir haben dabei natürlich höhere Ansprüche bezüglich des Inhalts im Auge. Wer sich mit einer rein homophonen Darstellungsart zu begnügen willens ist, thut sicher am besten, von der Klaviermusik auszugehen, da hier nicht einmal, wie bei der mehrstimmigen Vokalmusik, die Schwierigkeit der gewöhnlichen Stimmenführung zu überwinden sind, mithin gute Kenntnisse in der Harmonik zu solchen Versuchen ausreichen. Dieselben würden sich naturgemäss auf die Liedform beschränken müssen, denn in der Sonatenform kann man mit so einfachen Mitteln nicht auskommen. Man kann aber immerhin hier in Gestalt von Liedern ohne Worte, Romanzen, Tänzen und dergl. etwas leisten, was zwar nicht weiter durch Verarbeitung der Gedanken interessiert, aber durch leichte, gefällige Form, Wohlklang, schöne Melodie und

interessante Harmonik fesselt und sich über die blosse Salonmusik erhebt.

Während zum Zweck der blossen Übung uns alles recht sein musste, was sich überhaupt verwerten liess (s. S. 36), erwarten wir dagegen von einer Komposition, dass die zu Grunde liegenden Themen möglichst charakteristisch sind und dass sie schon durch sich selber interessieren. Die Erfindung tritt also in ihre Rechte. Doch bethätigt sich diese durchaus nicht allein in der Auswahl der Motive. Oft hört man wohl der Erfindung die Mache gegenüber stellen, wobei viele offenbar sich nicht ganz klar darüber sind, was unter dieser letzteren zu verstehen ist. Versteht man unter ihr nur die verständige Ausnützung aller der unentbehrlichen Hülfsmittel (Harmonik, Kontrapunkt, Instrumentation u. s. w.), die dem Komponisten in derselben Weise zur Darstellung seiner Gedanken dienen, wie dem Virtuosen die Technik zu einem brillanten Vortrag, so ist der Gegensatz berechtigt; denn man kann ein sehr gewandter Kontrapunktiker sein und treffliche (in technischer Hinsicht) Fugen schreiben, ohne hervorragendes Kompositionstalent zu verraten. Versteht man — und so wird der Ausdruck doch wohl gewöhnlich aufgefasst — unter Mache jedoch die Themenverarbeitung selbst, die Art, wie neue Gedanken aus den alten entwickelt werden und sich mit ihnen zu neuen Gebilden zusammenthun, mit einem Wort, alle thematische Arbeit in engerem und weiterem Sinne, sowie überhaupt alle musikalische Arbeit, so ist der Gegensatz unberechtigt. Denn eben in der Verarbeitung des Stoffes zeigt sich die Erfindung, und zwar noch in einem weit höheren Grade, als in der Wahl des Stoffes selbst. Wer möchte im Ernst behaupten, dass Motive wie die unter 3 und 7 in der Einleitung nicht von anderen hätten erfunden werden können? Aber kein anderer als Beethoven konnte darauf hin zwei so gewaltige Sätze aufbauen, und es wäre doch absurd, zu behaupten, dass ihm das nur in Folge seiner Beherrschung der Mache — das Wort hier im Gegensatz zu der Erfindung gebraucht — möglich gewesen wäre. Die Mache ist eben die Erfindung, und bewährt sich auch hier in anderer Anwendung der Ausspruch des grossen Dichters: Das Genie ist der Fleiss. Wie wenig übrigens die Erfindungskraft Gelegenheit hätte, sich zu zeigen, wenn wir das Wort nur auf die Erfindung der Themen selbst beziehen wollten, erhellt schon daraus, dass einem Kunstwerk für gewöhnlich verhältnismässig wenige Gedanken zu Grunde liegen. Wir haben schon früher (s. S. 83) gesehen, dass grosse Reichhaltigkeit in dieser Hinsicht durchaus nicht Reichtum ist, und dass man mehr aus verhältnismässig wenigen Gedanken herausholen kann, als aus vielen. Wie eine Melodie nicht aus lauter verschiedenartigen Motiven aufgebaut sein kann, so ein Tonstück nicht aus lauter verschiedenen Melodien.

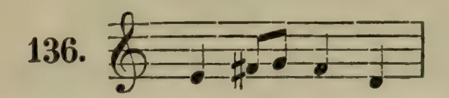
Wollte ein Komponist immer nur eine, wenn auch noch so geistvolle Einzelheit an die andere reihen, so würde er nicht nur den Gesamteindruck des Kunstwerks, der doch vor allem massgebend ist (s. S. 111), total verfehlen, sondern er würde auch sich selbst sehr bald erschöpfen, wie das manche talentvolle Komponisten bewiesen haben. Es kann daher nur ein Verfahren beim Komponieren geben, auf welches wir auch wiederholt hingewiesen haben (S. 60): energisches Festhalten am Grundgedanken. Gewöhnt man sich daran, so wird man — Talent natürlich vorausgesetzt — erstaunen, wie verhältnismässig spielend sich alles andre von selbst einstellt.

Ganz besonders muss vor Originalitätssucht gewarnt werden. Gewiss ist Originalität eine der hervorragendsten Eigenschaften, die überhaupt einen Künstler zieren können. Sie ist aber nur von Wert, wenn sie eine natürliche, d. h. der Ausfluss des inneren Denkens und Fühlens eines Künstlers ist (vergl. »Alfred Richter, Elementarkenntnisse der Musik«, S. 108), dagegen ist sie unbedingt zu verwerfen, wenn sie eine gemachte, eine gekünstelte ist. Das ist nun leider sehr häufig der Fall und einen grossen Teil der Schuld trägt neben der Eitelkeit und Selbstüberschätzung der Komponisten selbst die Unvernunft der Kritiker und des von diesen beeinflussten Publikums. Man stellt an junge Komponisten bezüglich der Originalität ganz übertriebene Anforderungen, die Meister ersten Ranges kaum zu befriedigen im Stande sein dürften. Der Verfasser kannte einen Herrn, der musikalisch ganz ungebildet, aber ein regelmässiger Konzertbesucher war und daher viele gute Musik gehört hatte. Da er gewohnt war, seine Urteile mit eminentem Selbstbewusstsein abzugeben und abweichende Urteile mit der vollen Kraft der Lunge niederzuschreien, so galt er, wie das so zu gehen pflegt, als Autorität in Kreisen, in denen der gehobene Brustton für eine kräftigere Beweisführung gilt als Wissen und Können. Beim Anhören klassischer oder überhaupt von toten Komponisten herrührender Musik war dieser Herr prinzipiell ganz verzückt; er verdrehte die Augen, sah sich lächelnd um, schlug den Takt mit den Füssen und gab auf jede Weise seinen befriedigten inneren Zustand zu erkennen. Das Bild änderte sich beim Vortrag einer Komposition eines lebenden Komponisten, und war derselbe auch einer allerersten Ranges. Dann zog unser Freund die Augenbrauen in die Höhe, das Gesicht nahm statt des lächelnden einen unzufriedenen Ausdruck, der Körper eine lauernde Stellung an. Man sah es ihm an, er wollte etwas zu tadeln finden. Seine Spezialität war aber das Auffinden von »Anklängen«, und nach solchen war er fortwährend auf der Suche. Er brauchte gewöhnlich nicht lange zu warten, dafür sorgte schon Wirklichkeit oder Phantasie. Plötzlich schnellte er empor und schrie — seine Ausdrucksweise war bei solchen Gelegenheiten über-

aus geschmackvoll —, »das hat er von Beethoven gestohlen«. — Natürlich sind solche Urteile für jeden, der einen Einblick in das Wesen der Sache hat, im höchsten Grade lächerlich; sie stiften aber grossen Schaden, insofern eben die Einsichtigen die Minorität bilden und die grosse Masse nur das nachbetet, was ihnen gedruckt vorliegt oder was ein ignoranter Schreier mit voller Kraft der Lunge in die Welt hinausposaunt. Der junge Komponist, der natürlich eine heillose Angst vor der Kritik hat und auch dem Publikum gefallen will, wird dadurch zu einer gesuchten und geschraubten Ausdrucksweise verleitet, und das zu einer Zeit, wo er nichts thun sollte, als frisch und fröhlich aus seinem Inneren heraus zu schaffen, da die Originalität, wenn sie überhaupt in ihm steckt, schon ganz von selbst sich zeigen wird. Wenn man übrigens bloss solchen, die die Originalität in ganz ausgesprochener Weise zeigen, das Komponieren gestatten will, so müsste man es überhaupt 99 unter 100 von vorn herein verbieten. Aber auch die grössten Originale haben sich an vorausgehende Meister nicht nur angelehnt, sondern es finden sich oft genug Ähnlichkeiten ganz auffallender Art in ihren Werken vor, wofür wir hunderte von Belegen anführen könnten, wenn dazu hier sonst der passende Ort wäre. — Der Vorwurf des Mangels an Originalität ist stets begründet, wenn der Komponist zu sehr in der Manier eines andern aufgeht. Oft sind z. B. die Themen in einem Kunstwerk ganz selbständig gewählt, nirgends findet sich ein direkter Anklang an etwas Bekanntes vor und doch sagt man beim Anhören sofort »das ist ja alles Schumann«. Der Komponist hat sich eben hier derartig in sein Vorbild verliebt, er ist so vollständig in dessen Gefühlsleben, in dessen Art, sich kund zu geben, eingedrungen, dass er gar nicht anders kann, als in gleichem Geiste zu schreiben. Das ist natürlich durchaus verwerflich. Auf der andern Seite aber ist, wenn es nicht zu auffällig geschieht, ein Anlehnen an andere Komponisten zu einer Zeit, wo man eben noch nicht auf eigenen Füssen stehen kann, nur natürlich. Auch Beethoven hat sich ursprünglich an Mozart angelehnt, wenn auch nicht in so hohem Grade, als man es gewöhnlich anzunehmen pflegt. Unbestrittene Originalität ist nur wenigen gegeben; ein gewisses Anlehnen an andere wird den meisten Komponisten daher unentbehrlich sein, da nicht alle Bahnbrecher sein können und es überdies schlimm sein würde, wenn wir lauter Bahnbrecher hätten, denn welchen Entwicklungsgang in aller Welt sollte die Musik dann nehmen? Sie käme ja nie zur Ruhe! — In nicht zu ausgesprochenem Grade ist dies Anlehnen denn auch ziemlich unbedenklich. Es giebt namentlich auf dem Gebiete der Klaviermusik manches Treffliche, das sich zwar an Chopin und namentlich an Schumann anlehnt, aber doch dabei immerhin so viel Eigenartiges bietet, dass es dadurch hinreichend

zu interessieren im Stande ist. Dass solchen Sachen auch die Gunst des Publikums nicht fehlt, beweist ihre grosse Verbreitung, wenngleich zugegeben werden muss, dass diese letztere kein Kriterium für den eigentlichen Wert eines Kunstwerkes bildet. — Die Ähnlichkeit, resp. Übereinstimmung der Themen selbst ist natürlich möglichst zu vermeiden, doch nicht grade bedenklich, wenn es dem Komponisten gelungen ist, aus ihnen etwas vollständig eigenartiges zu gestalten, denn grade dadurch beweist er am besten seine Eigenart. Bei unsern grossen Meistern findet sich in dieser Hinsicht Überraschendes vor. So stimmt das zweite Thema aus dem letzten Satz der *D*moll-Symphonie von Schumann mit einer Melodie aus dem 2. Satz der *D*dur-Symphonie von Beethoven fast vollständig überein, doch ist die Taktart bei Beethoven 3teilig, bei Schumann 2teilig. Und solcher Fälle liessen sich hunderte anführen. Überdies sind die beiden Sätze, beide hervorragende Meisterwerke, von so verschiedener Haltung und Charakter und die Themen selbst so ganz anders durchgeführt, dass sich das Gemeinsame auf dieses Thema beschränkt. Von einem Zufall kann aber hier — wie wohl in den meisten derartigen Fällen — kaum die Rede sein, noch weniger von einem blossen Anlehnen, vielmehr hat zweifellos eine Entlehnung stattgefunden, wenngleich dieselbe eine unbewusste gewesen, was schon deshalb anzunehmen ist, weil kein anerkannter Komponist sich so leicht dem Vorwurf des Plagiats aussetzen und am allerwenigsten in solchem Falle seine Themen aus den bekanntesten Meisterwerken wählen würde. — Entdeckt der Komponist sich nachträglich bei einer derartigen Entlehnung und findet er und andre — denn dem Urteil in eigner Sache ist selten zu trauen — dass der Gesamteindruck des Stückes trotzdem ein ganz verschieden- und eigenartiger ist, so sei er ohne Sorgen: man wird ihm, von verständiger Seite wenigstens, aus der zufälligen Entlehnung eines Motivs kaum einen Vorwurf machen. Ist aber Verarbeitung der Gedanken, Haltung und Charakter des ganzen Stückes derartig, dass sie lebhaft an das Vorbild erinnern, dann fort mit dem Stück in den Kamin. — Es mag bei der Gelegenheit bemerkt sein, dass die rhythmische Ähnlichkeit stets weit hervortretender und darum verräterischer ist, als die melodische, wie denn die letztere selbst von trefflichen Musikern zuweilen nicht bemerkt wird, wenn die erstere nicht vorhanden ist. Man wird beim Schaffen also ganz besonders in dieser Hinsicht sich zu hüten haben, was dadurch erleichtert wird, dass ein eigenartiger Rhythmus dem Gedächtnis sich auch sehr leicht einprägt und eine Übereinstimmung nach dieser Richtung gewiss weit eher auffallen wird, als eine solche nach anderer Richtung. — Ganz unbedenklieh aber sind alle Ähnlichkeiten und Anklänge, soweit sie sich folgerichtig aus der Entwickelung der Themen

selbst ergeben. Es ist überaus charakteristisch für den Dilettantismus, dass er grade hier mit Vorliebe Ähnlichkeiten entdeckt, während sie an anderer Stelle, wo sie wirklich von Belang sind, ihm entgehen. Folgende Phrase:

136. 

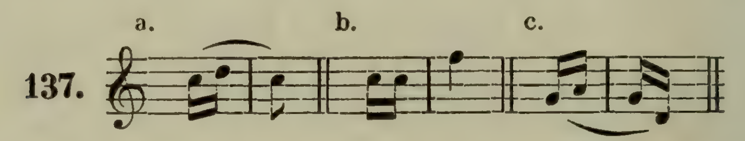
kommt im letzten Satz der 9. Symphonie vor. Sie kann aber auf die natürlichste Weise in hundert anderen Werken auch vorkommen, ohne dass man deren Autoren den Vorwurf der Entlehnung machen könnte, ebenso gut wie gewisse Phrasen und Wendungen wiederholt von Dichtern und Prosaikern gebraucht werden, ohne dass man dieselben jemals des geistigen Diebstahls bezichtigt hätte.

Allerdings stellt die Musik in dieser Beziehung strengere Anforderungen; Wendungen allgemeiner Natur kennzeichnen das Wesen der tiefer stehenden, namentlich der Salonmusik, die sich nur in Gemeinplätzen bewegt. Bestimmte Prämissen indessen bedingen bestimmte Folgerungen. So ist es auch in der Musik. Sind solche Wendungen das Ergebnis logischer Entwickelung, so sind sie weder zu vermeiden, noch sonst überhaupt von Übel. — Während wir so vor der Originalitätssucht warnen, halten wir es auf der anderen Seite für ganz selbstverständlich, dass jeder Komponist sich bestrebt, in der Erfindung möglichst Eigenartiges zu bieten. Nur soll er den richtigen Weg beschreiten, er soll sich nicht eine Originalität aufzwingen, die ihm nicht innewohnt, und das Eigenartige nicht im Absonderlichen und Nebensächlichen suchen. Und hier muss vor einem Verfahren gewarnt werden, das ehedem, und wohl auch jetzt noch, ganz üblich unter jungen Komponisten war. Sie hämmern so lange auf dem Klavier herum, bis sie irgend eine, mitunter recht hässliche, in ihrer Meinung aber noch nie dagewesene Harmonieverbindung gefunden haben. Dass mit Motiven, die auf rein harmonischen Effekten beruhen und denen das rhythmisch-melodische Element gänzlich fehlt, nichts anzufangen ist, liegt auf der Hand. Die Harmonik ist blosse Zuthat, und lässt sich aus ihr beim besten Willen nichts herausschälen. Dass man sie möglichst interessant gestalten muss, ist selbstverständlich. Unsere Zeit ist eine andere geworden, die Einfachheit unserer Vorfahren hat anderen Anschauungen Platz machen müssen, und unser Gaumen verlangt nach stark gewürzten Speisen. Von ihr (der Harmonik) aber auszugehen und in ihrer entweder reizvollen oder absonderlichen Gestaltung das hauptsächliche Wesen der Dinge zu erblicken, ist überaus verkehrt. Allzuviel neues ist übrigens auf harmonischem Gebiet gar nicht möglich; schon Bach erschöpfte eigentlich dies Gebiet

gründlich. Die Zeit unmittelbar nach Bach, d. h. die Zeit des Überganges von der kontrapunktischen Schreibweise zur freien Gestaltung, zeigte allerdings weit grössere Einfachheit. Seit Beethoven, dem eigentlichen Begründer der modernen Harmonik, haben sich die Komponisten aber alle überboten in dieser Hinsicht und für die Zukunft, wenn auch noch nicht für die nächste, ist daher auf diesem Gebiet eher ein Rückschritt als ein Fortschritt zu erwarten.

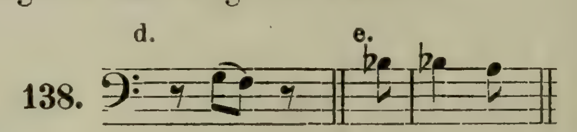
Die Anwendung der thematischen Arbeit auf die Komposition wollen wir an einem kurzen Beispiel zeigen, an No. 4 aus den »Bagatellen«, op. 18 von Alfred Richter. Man möge es dem Verfasser verzeihen, wenn er hier ein eigenes Opus benutzt. Er ist weit davon entfernt, dasselbe etwa als Muster für die Komposition überhaupt aufzustellen; es erscheint ihm aber als ein zu dem hier zu verfolgendem Zwecke sehr brauchbares Beispiel und enthebt ihn der Mühe, nach anderen passenden Beispielen zu suchen.

Die Motive, die dem Stück zu Grunde liegen, sind folgende:



Sie sind so einfach, dass meinen sollte, es wäre darauf hin überhaupt kein Tonstück aufzubauen. Motiv b stimmt überdies noch rhythmisch mit Motiv a überein, ist aber melodisch ganz verschieden und findet sich auch weiterhin derartig verwertet vor, dass man es als besonderes Motiv wird gelten lassen müssen. Motiv c aber ist ganz aus Motiv a entstanden und eigentlich nur als erweitertes resp. verlängertes Motiv a aufzufassen. Es spielt, soweit die Zusammensetzung der Melodie in Frage kommt, überhaupt keine Rolle und ist als besonderes Motiv nur deshalb angeführt worden, weil es dem zahlreichen Figurenwerk zur Grundlage dient. Es wird übrigens mitunter melodisch sehr frei, rhythmisch aber stets nur streng nachgeahmt.

Nebenher gehen noch folgende 2 Motive:



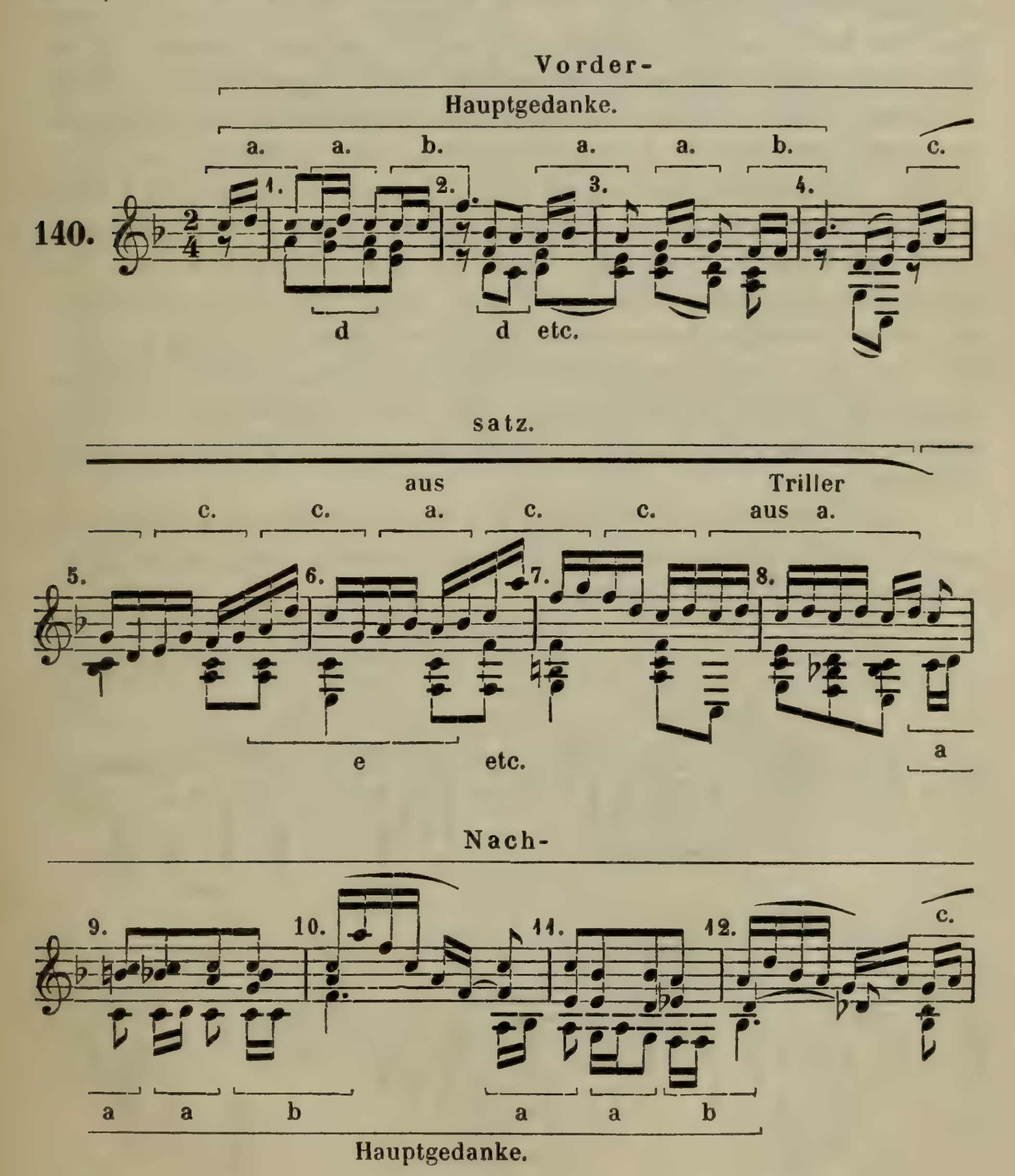
die sich aber nur in der Begleitung verwertet vorfinden. Wir sehen denn auch von ihnen ganz ab, um nicht durch Nebensächliches von der Hauptsache abzulenken. Der Vollständigkeit halber erwähnen wir noch, dass weiterhin im Schlusssatz Sechzehntel in der linken Hand (der Begleitung) auftreten, welches geschieht, um die rhyth-

mische Bewegung der Oberstimme in der Unterstimme weiter fortzuführen, wobei folgendes Motiv zu Grunde liegt:

139.

Diese Bewegung wird dann bei der Wiederholung des Hauptgedankens (im 66. Takt) abgebrochen.

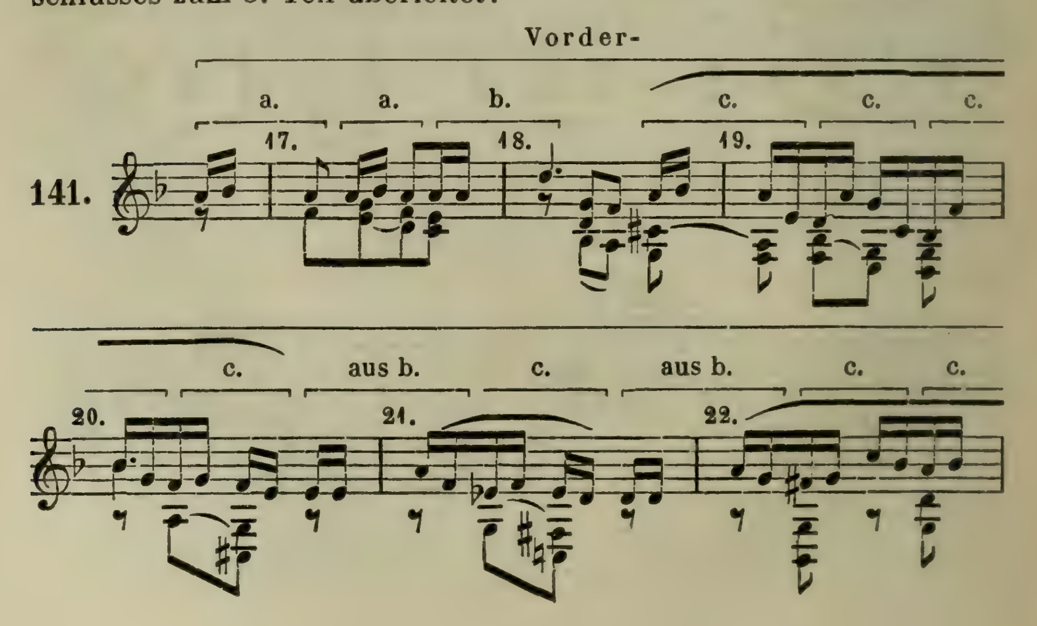
Das Stück zeigt die einfache Liedform, jedoch — etwas bei derartigen Stücken sehr übliches — mit sehr ausgedehntem Schlusssatz, der hier, wie so oft, die Stelle der Durchführung vertritt (vergl. S. 82). Der erste Teil besteht aus einer 16taktigen Periode:

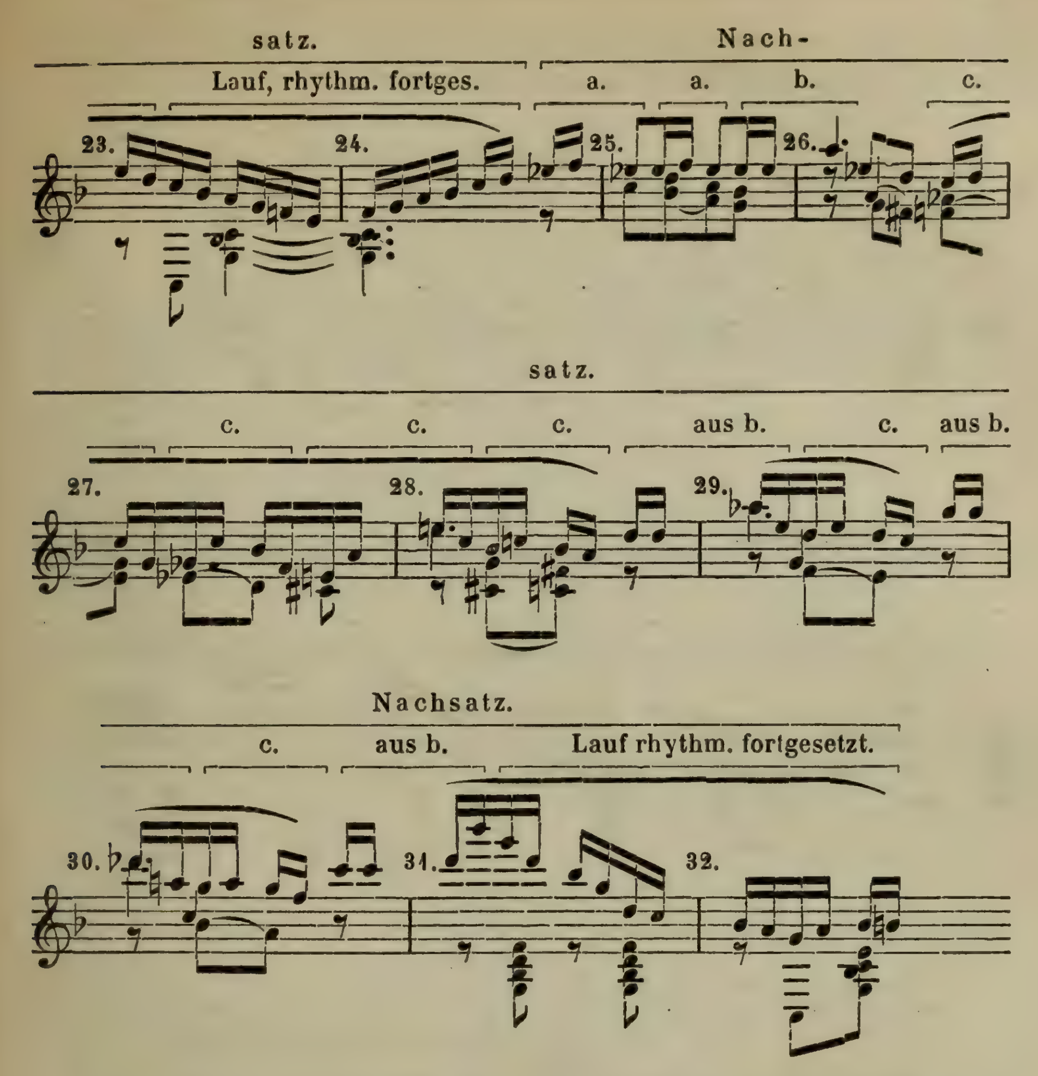




Vorder- und Nachsatz sind, abgesehen vom Schluss, ganz gleich gebildet, doch erscheint der nur aus den Motiven a und b gebildete 4 taktige Hauptgedanke (1—4) im Nachsatz in der Unterstimme, welches Verfahren Abwechselung gewährt, insofern weiterhin, von den zahlreichen Passagen abgesehen, sich eigentlich nur dieser Hauptgedanke verwertet findet und eine oftmalige unveränderte und zu schnell aufeinander folgende Wiederholung natürlich langweilig wäre. Diesem Hauptgedanken von 4 Takten schliesst sich sowohl im Vorder- als im Nachsatz ein 4 taktiger Gang an, der in der Hauptsache aus Motiv c, dann aber auch aus Motiv a gebildet ist. Wir sehen also, dass schon hier im 1. Teil solche Stellen auftreten, die wir als notwendige Ruhepunkte des Geistes bezeichnet haben, insofern sie, ohne dass ihnen jedes Interesse abginge, doch verhältnismässig geringere Anforderungen an unser Auffassungsvermögen stellen und dadurch dasselbe für das kommende Wichtigere frisch erhalten.

Der 2. Teil besteht ebenfalls aus einer 16 taktigen Periode, die jedoch nicht vollkommen abschliesst, sondern vermittelst Halbschlusses zum 3. Teil überleitet:

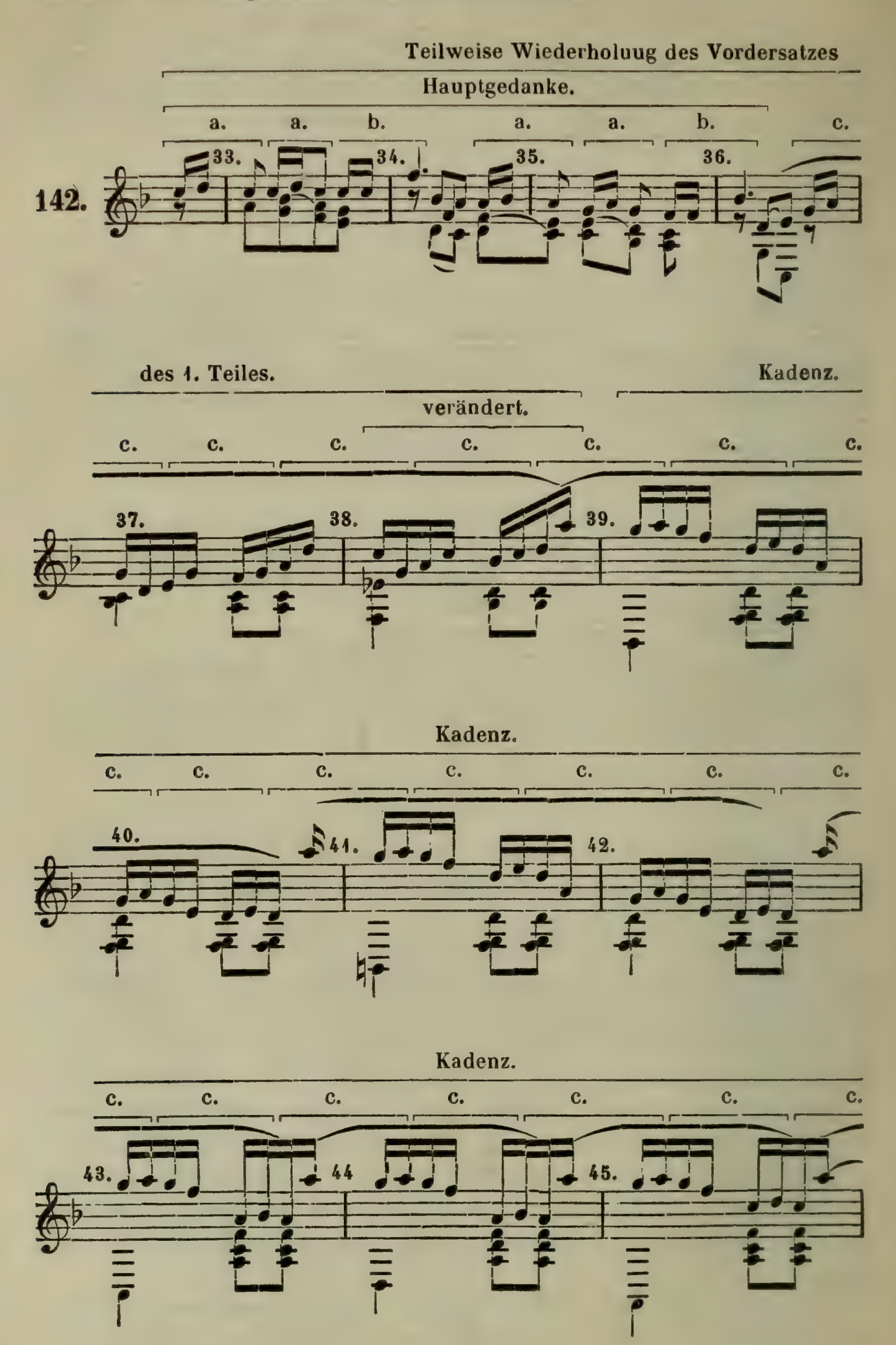




Es schliesst sich dieser Teil melodisch und rhythmisch zwar an den 1. Teil an, ist dagegen harmonisch von ganz anderer Färbung, namentlich sind hier die Dissonanzen weit häufiger. Die ersten beiden Takte (17—18) sind nur eine Versetzung der ersten beiden Takte des 1. Teils; auch die beiden folgenden Takte (19—20) schliessen sich, obgleich harmonisch ganz verschieden, melodisch an den 3. und 4. Takt des 1. Teils an, jedoch ist die Oberstimme figuriert, wobei Motiv c benutzt worden ist. Darauf folgt (21—24) wieder ein längerer Lauf, der jedoch ebenfalls, wie an gleicher Stelle (8) des ersten Teils, in einen Halbschluss in der Tonart der Tonika ausläuft. Die 8 Takte des Nachsatzes (25—32) beruhen gleichfalls teils auf Versetzung, teils auf Figuration (resp. Variation) des Hauptgedankens, der hier noch weiter ausgeführt wird und in einen Lauf (31—32) endet.

Es folgt nun der aus 19 Takten (33—51) bestehende 3. Teil, der zunächst (33—38) in einer nur im 6. Takt (38) zum Zwecke der

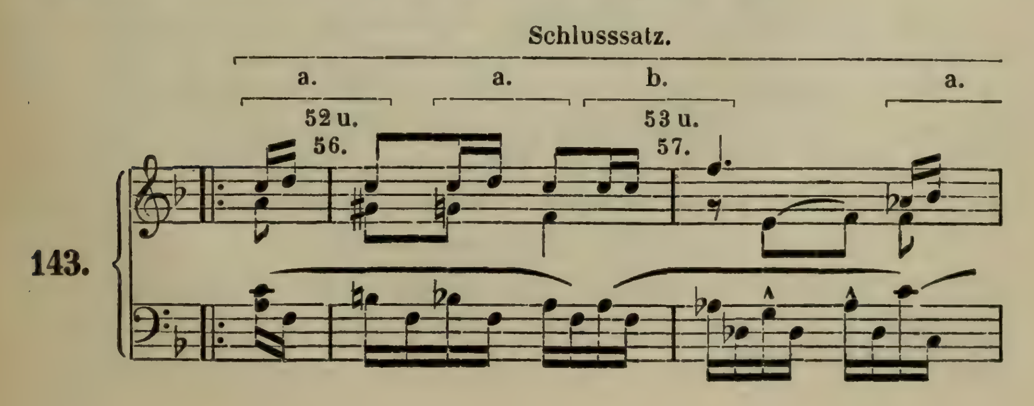
Überleitung veränderten Wiederholung des Vordersatzes besteht, der sich eine ausgedehnte Kadenz anschliesst:

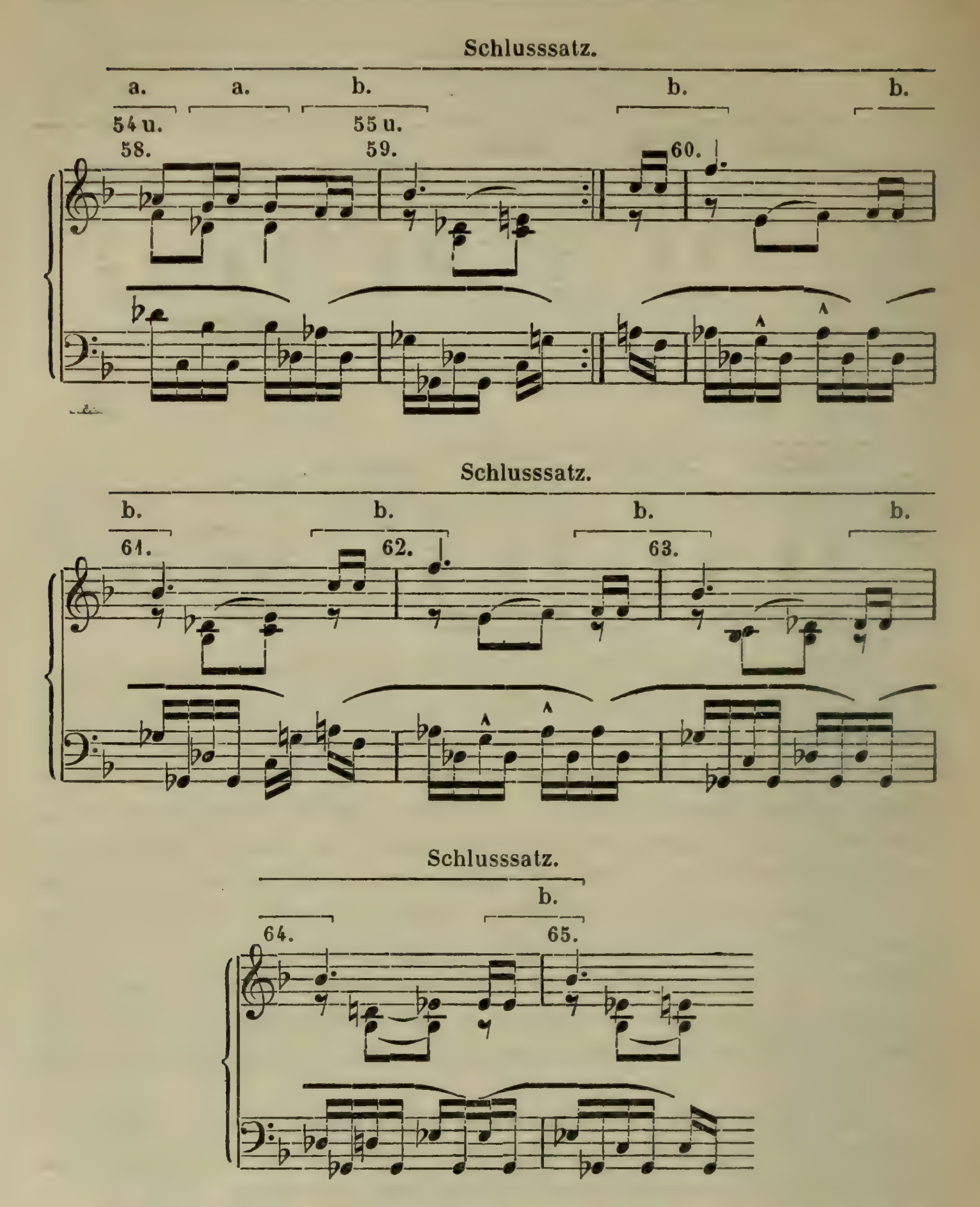




Die Oberstimme läuft (von Takt 38 an) rhythmisch gleichmässig, d. h. in Sechzehnteln bis zum Schluss durch, wobei die Harmonik sehr einfach gehalten ist, was im wohlthuenden Gegensatz zu dem vorher eingeschlagenen Verfahren steht. Den Passagen zu Grunde liegen wieder Motive a und c. Die ganze Stelle stellt an das Verständnis keine besonderen Anforderungen, ist also als Erholungsmoment zu betrachten, und als solcher um so willkommener, als im 2. Teil eine gewisse Überstürzung stattfindet und das gedanklich Untergeordnete nicht von genügender Ausdehnung war, als dass wir alles mit der nötigen Ruhe und Sammlung hätten in uns aufnehmen können. Es war diese Kadenz aber auch sonst notwendig, um das sehr kurze Stück in die Länge zu ziehen und in eine gefälligere Form zu kleiden.

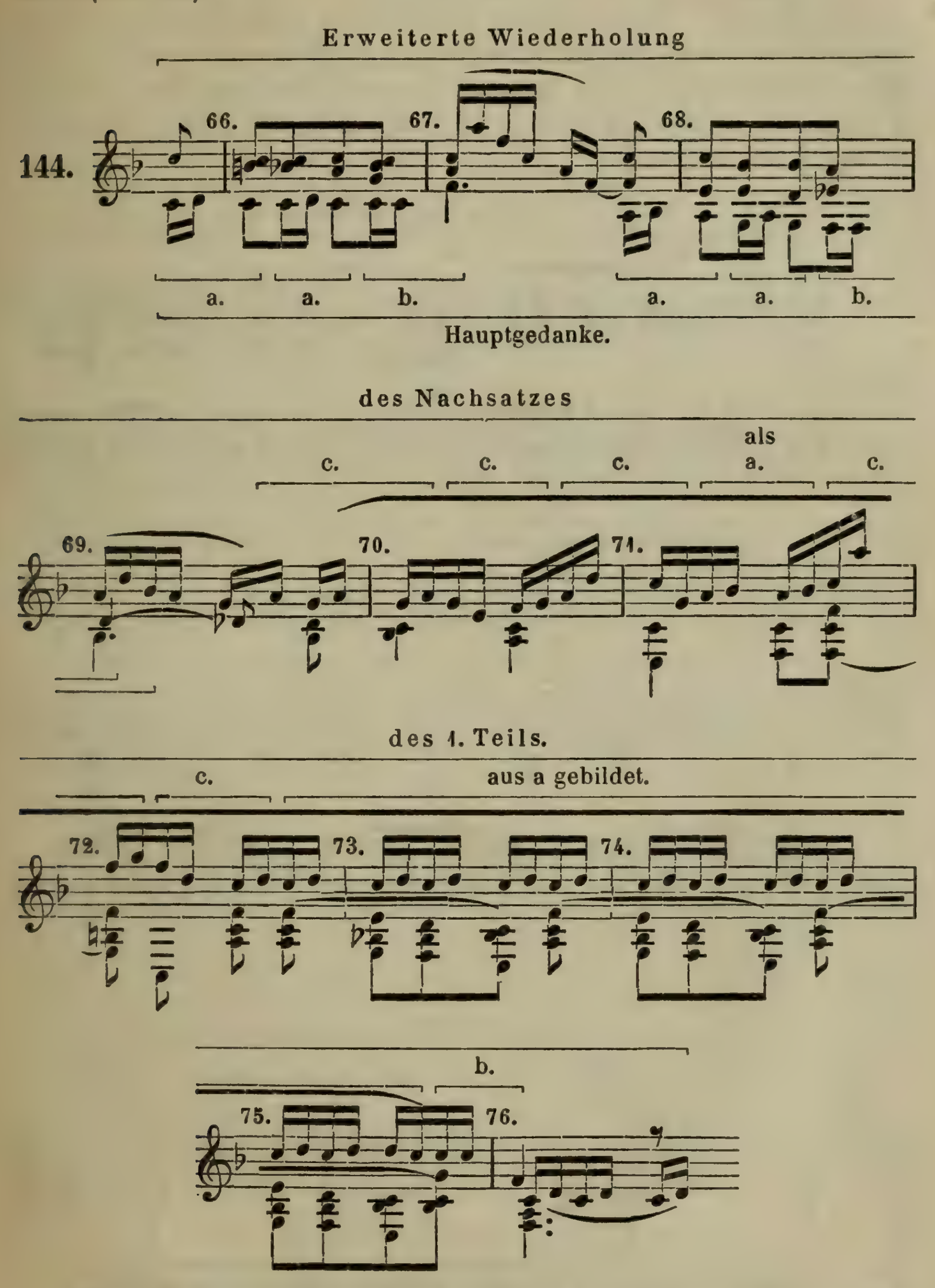
Es folgt nun der 35 Takte lange Schlusssatz (52—86), worunter wir alles noch Folgende begreifen. Der eigentliche Schlusssatz ist mit allen Erweiterungen nur 14 Takte lang (52—65):





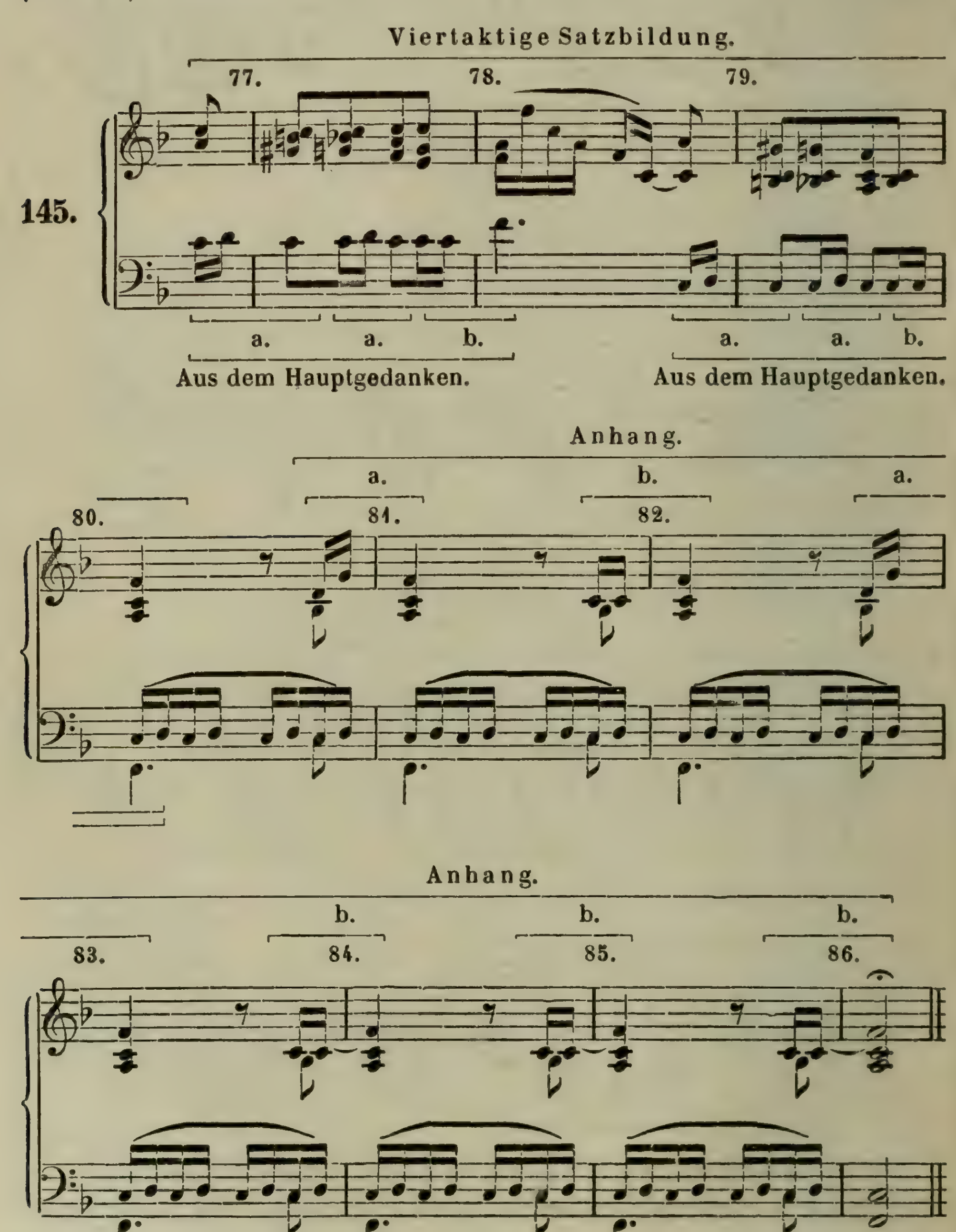
Es liegt ihm eine viertaktige Satzbildung mit Halbschluss zu Grunde (52—55), die wiederholt wird (56—59), sich demnach auf 8 Takte erweitert. Sie stützt sich ganz auf den Hauptgedanken. Diesen 8 Takten schliesst sich weiterhin eine 2taktige Bildung an, dem 2. und 4. (resp. 6. und 8.) Takt der vorhergehenden (52—59) entnommen, die sofort wiederholt wird und der sich dann noch einige Takte in Form eines Überganges resp. einer Kadenz anschliessen, wodurch wir also noch weitere 6 Takte erhalten (60—65), in denen aber, abgesehen von dem Begleitungsmotiv d, nur Motiv b durchgeführt wird.

Jetzt erfolgt statt des in solchen Fällen gewöhnlichen Anhangs (s. weiter unten) eine Wiederholung des Nachsatzes des 1. Teils, der aber durch Erweiterung und Wiederholung auf 11 Takte gebracht wird (66—76):



Dass dies hier möglich war, lag daran, dass wir mit der Vorführung des Hauptgedankens in seiner unveränderten Gestalt sparsam umgegangen waren, obgleich wir sonst die einzelnen Motive

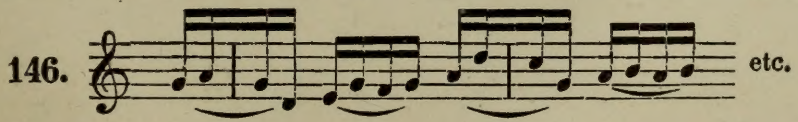
gründlich verwertet und wohl auch erschöpft haben. Gänzlich unverändert tritt der Hauptgedanke in der Oberstimme nur zweimal auf (1—4 u. 33—36). In der Unterstimme erscheint er sonst unverändert, aber harmonisch doch anders behandelt, überhaupt nur einmal (9—12). Wir benutzen darum denn auch diese letztere Version bei der Wiederholung (66—76). Darauf eine abermalige zweifache Wiederholung des Hauptgedankens, die sich aber nur auf 2 Takte beschränkt (77—78 u. 79—80), der sich dann der Anhang (81—86) anschliesst:



Derartige teilweise Wiederholungen (mitunter auch blosse Andeutungen) des Hauptgedankens sind etwas am Schlusse sehr Gewöhnliches. Hier wird Abwechslung dadurch geboten, dass in den Takten 79—80 die Wiederholung eine Oktave tiefer stattfindet, auch die oberen Stimmen verändert auftreten. — Im Anhang sind Motiv a und b bis zum Schlusse benutzt, während die Mittelstimme, der Tenor, wenn wir wollen, die im ganzen Stück grösstenteils durchgeführte Bewegung in Sechzehnteln bis zum Schlusstakt fortführt.

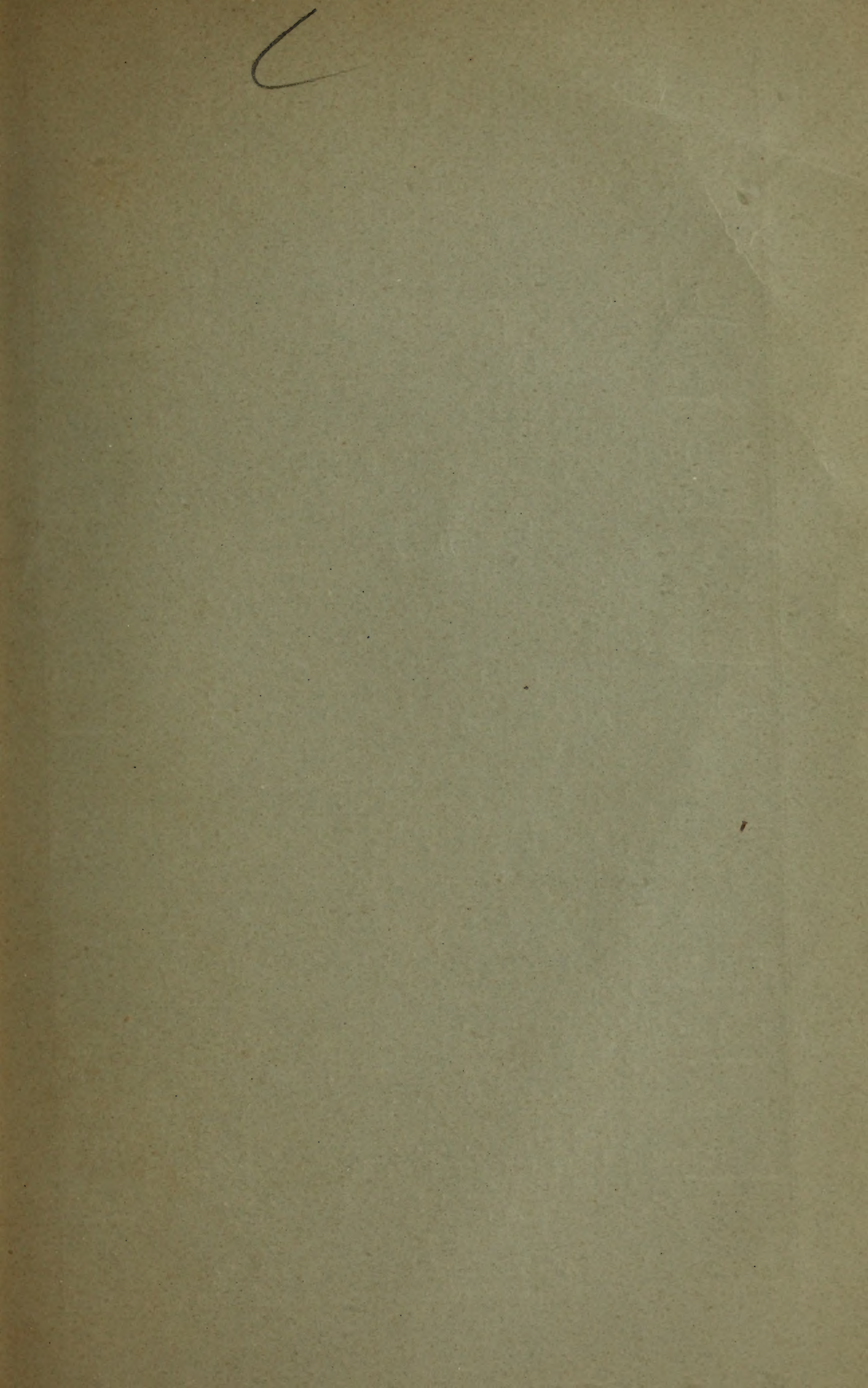
Das ganze Stück ist, dem modernen Gebrauch entsprechend, im Grossen und Ganzen homophon gehalten, überall ist die Gestaltung eine freie und vom Kontrapunkt ist keine Anwendung gemacht, wenn wir nicht etwa die vorkommenden Umkehrungen in das Gebiet des letzteren verweisen wollen. Ebenso ist der Satz, d. h. der instrumentale Satz — die Bezeichnung Satz für so viele verschiedene Dinge ist recht störend — und das Passagenwesen der Natur des Instruments angepasst. Gleichwohl lässt sich Stimmenführung und somit auch Mehrstimmigkeit, wenn wir diesen Ausdruck nicht auf eine streng kontrapunktische Schreibweise beschränken wollen, an vielen Stellen verfolgen. Es herrscht dann gewöhnlich der 3stimmige Satz vor, aber oft unterbrochen (mitunter nur durch einen einzigen Akkord) durch den 4-, auch 5stimmigen. Wir haben die Eigentümlichkeiten des Klaviersatzes bereits besprochen (s. S. 113f.); wer denselben nachgehen will, mag den Satz an solchen Stellen, die Mehrstimmigkeit zeigen, verfolgen, wobei er, um sich ein richtiges Bild zu machen, das, was ausgelassen, sich hinzudenke, umgekehrt die Noten, die zur reinen Füllung dienen, ausscheide.

Wichtig ist auch die mit dem instrumentalen Satz eng zusammenhängende Phrasierung. Wie wir an obigem Beispiel verfolgen können, stimmt dieselbe zwar oft, aber durchaus nicht immer mit der Motivbildung überein (wo sie mit letzterer übereinstimmt, ist sie nicht besonders angegeben). Das Motiv bildet doch schliesslich nur einen kleinen Teil der Melodie oder der Passage; wollten wir das durch die einzelnen Motive Dargestellte immer von einander trennen, so würde die nötige melodische Kontinuität fehlen. Übrigens dürfte eine solche konsequent durchgeführte Phrasierung oft an das Possirliche streifen. Man denke sich Takt 5—8 in folgender Weise dargestellt:

146. 
etc.

und diese Phrasierung das ganze Stück durchgeführt! Nicht einmal korrekt wäre es, da oft eine durchgehende Note die Phrase

abschliessen würde. Wir müssten also in solchem Falle die Figur (oder auch die Harmonie) ändern, d. h. die Gestaltung von der Phrasierung, die Hauptsache von der Nebensache, abhängig machen. — Grundsätze hier aufzustellen ist sehr schwierig, doch mag als Axiom gelten, dass, wenn ein Motiv in besonders charakteristischer und eindringlicher Weise auftritt, es auch mit der Phrasierung Hand in Hand gehen muss. Überall da aber, wo das nicht der Fall ist und wo sich das Motiv den höheren Rücksichten der Melodie- und Passagenbildung und dergl. unterzuordnen hat, kann auch die Phrasierung eine vom Motiv ganz unabhängige sein. Man sieht, die Phrasierung hat dies mit dem Taktstrich gemein, der auch durchaus nicht immer den musikalischen Gedanken begrenzt (vergl. »Alfred Richter, Elementarkenntnisse der Musik« S. 50). Schliesslich sind auch die Eigentümlichkeiten eines Instrumentes bei der Phrasierung zu berücksichtigen.



Musikalische Handbibliothek.

Eine Sammlung kurzgefaßter musikalischer Lehrbücher, welche, von hervorragenden Musikern, Theoretikern und Musikpädagogen verfaßt, in klarer, übersichtlicher und leichtfaßlicher Weise das musikwissenschaftliche Material bieten.

Den Grundstock der Sammlung bilden die drei in vielen Auflagen erprobten mustergültigen Lehrbücher von Ernst Friedrich Richter. Erschienen sind:

Band I. **Lehrbuch der Harmonie** von **E. F. Richter.** 25. Aufl., mit Anmerkungen und Ergänzungen versehen von **Alfred Richter** . . . . ℳ 3.—

Band II. **Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts** von **E. F. Richter,** bedeutend erweitert, vermehrt u. ergänzt v. **Alfred Richter.** 12. Aufl. » 4.50

Band III. **Lehrbuch der Fuge** von **E. F. Richter.** Bearbeitet von **Alfred Richter.** 7. Auflage . . . . » 4.—

Band IV. **Aufgabenbuch** zu E. F. Richters Harmonielehre, bearbeitet von **Alfred Richter.** 27. Aufl. . » 1.—

Band V. **Elementar-Lehrbuch der Instrumentation** von **E. Prout.** 3. Aufl. . . . . » 3.—

Band VI. **Allgemeine Musiklehre für Lehrende und Lernende** von **Louis Köhler** . . . . » 3.—

Band VII. **Aufgabenbuch** zu E. F. Richters Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts, bearbeitet von **Alfred Richter.** 3. Aufl. . . . » 1.50

Band VIII. **Die Entstehung und erste Entwickelung des deutschen evangelischen Kirchenliedes** in musikalischer Beziehung. Für Theologen und kirchliche Musiker dargestellt von **Ph. Wolfrum** . » 5.—

Band IX. **Die Kunst zu modulieren und zu präludieren.** Ein praktischer Beitrag zur Harmonielehre in stufenweise geordnetem Lehrgange dargestellt von **S. Jadassohn.** 2. Aufl. . . . . » 3.60

Band X. **Elementarkenntnisse in der Musik** von **Alfred Richter.** 3. Aufl. . . . . » 2.—

Band XI. **Schlüssel zu dem Aufgabenbuch** zu E. F. Richters Lehrbuch der Harmonie von **Alfred Richter.** 4. Aufl. » 3.—

Band XII. **Die Lehre von der thematischen Arbeit** mit praktischen Übungen verbunden, von **Alfred Richter.** 2. Auflage . . . . » 3.—

Band XIII. **Das Klavierspiel.** Für Musikstudierende von **Alfred Richter** . . . . » 4.50

Band XIV. **Die Lehre von der Form in der Musik** von **Alfred Richter** . . . . » 4.—

Einband in Ganzleinen je ℳ 1.— mehr. Schuleinband je ℳ —.50 mehr.

Die Sammlung wird fortgesetzt.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.